ISSN 0371-4284

СОВЕТСКОЕ ФОТО 87 2

ЖУРНАЛ СОЮЗА ЖУРНАЛИСТОВ СССР



Д. БАЛЬТЕРМАНЦ НА ВСТРЕЧЕ С АМЕРИКАНСКИМИ ФОТОГРАФАМИ

НА ВЫСТАВКЕ «РУССКИЙ СЕВЕР»

РАБОТА В. ЗЕНКЯВИЧЮСА — С ВЫСТАВКИ «МГНОВЕНИЯ КИТАЯ»

День фотографии на КамАЗе

Выставка «Человек и фотография» в городе Брежневе превратилась в настоящий день фотографии: жители города познакомились с 250 снимками, отобранными из многих сотен, увидели несколько слайд-фильмов. Рядом с фотографиями профессионалов экспонировались снимки, сделанные рабочими КамАЗа, школьниками. В Доме культуры «Энергетик», где проходила выставка, специалисты давали советы по технике съемки и обработки пленки, был открыт пункт приема в ремонт неисправной фотоаппаратуры, оформлялась подписка на газеты и журналы, в том числе и на «Советское фото», проводились блиц-турниры на репортажный снимок и на лучшую подпись.
Ветераны камазовской фотографии познакомили собравшихся с самыми ценными кадрами из своих архивов. Наибольший успех выпал на долю тех снимков, где были запечатлены все этапы строительства автомобильного гиганта на Каме.

Ю. ФРОЛОВ

Гости Москвы

В Доме дружбы с народами зарубежных стран в Москве состоялась встреча советских фотографов с группой фотолюбителей и профессиональных фотографов прессы США. Гости показали свои работы.
В ответ известные советские фотомастера продемонстрировали свои снимки: Д. Бальтерманц — серию фронтовых фотографий, В. Генде-Роте, многие годы снимающий ученых, — фотографии из их жизни. Фотолюбитель Б. Долматовский, член московского фотоклуба «Новатор», рассказал об этом коллективе и показал свою серию снимков чемпиона мира по шахматам Г. Каспарова. Встреча прошла в дружеской атмосфере и способствовала дальнейшему взаимопониманию между фотографами двух стран.



«Русский Север»



Под таким названием проходила в Москве, в Музее архитектуры имени А. В. Щусева, выставка фотографий ленинградца Г. Приходько, человека, влюбленного в русский Север, тонко чувствующего фактуру дерева — главного материала северных построек. Возможно, это чувство материала дала автору снимков его первая профессия столяра-краснодеревщика. Более четверти века работает Геннадий фотографом в комбинате Худфонда. Многие годы поездок на север России, участие в экспедициях в самые дальние края дали ощутимый результат: тысячи снимков, вошедших в актив ленинградского фотографа. Среди работ, с которыми познакомились зрители, — северные пейзажи, кадры, запечатлевшие шедевры деревянной архитектуры, портреты северян...
Выставка достаточно велика — 170 работ разного формата, часть из них тонирована; снимает Г. Приходько отечественной среднеформатной аппаратурой: «Москвой», «Искрой», «Любителем», «Салютом».
Хочется надеяться, что фотовыставка, состоявшаяся в стенах архитектурного музея, откроет и для других фотомастеров, работающих в этом жанре, возможность показать свои снимки любителям архитектуры и фотографии.

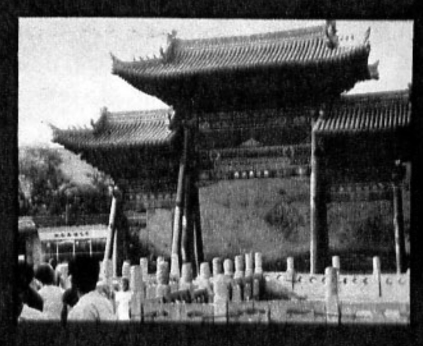
Обсуждают ученые

В Москве, в Институте физических проблем АН СССР, прошла выставка художественной фотографии Александра Фельдмана и Вадима Прудникова. Представленные на ней фотографии — своеобразный итог совместной работы авторов за последние три года.
Художественные снимки А. Фельдмана знакомы не только узкому кругу специалистов. Экспонировавшиеся у нас в стране — в Вильнюсе, Днепропетровске, Каунасе, Могилеве, Москве, Риге, Шяуляе и за рубежом — в Варшаве, Загребе, Милане, Праге, они неоднократно отмечались дипломами, занимали призовые места на конкурсах.
Приятно отметить и высокий профессиональный уровень дебютанта — фотожурналиста В. Прудникова.
Представленные на суд академической аудитории, фотографии вызвали большой интерес ученых, собравшихся в заключительный день работы выставки на встречу с авторами. Состоялся живой, заинтересованный разговор о месте и значении фотографии в нашей жизни, роли художественного воспитания в общественном развитии.
Проведение фотовыставок в стенах Института физических проблем Академии наук СССР в последние годы стало доброй традицией.

М. МЕЛИК-ДАВТЯН

Выставка в Париже

В рамках Дней СССР во Франции в парижском Музее фотографии экспонировалась выставка работ известного литовского фотомастера Виталия Бутырина. 80 его фотографий, отобранных из работ, созданных за последние 20 лет, вызвали большой интерес парижан.
Предполагается, что эта выставка будет показана и в других городах Франции. Следует заметить, что творчество В. Бутырина хорошо известно в этой стране — 77 раз экспонировались здесь его работы на различных фотосалонах.



«Мгновения Китая»

В Вильнюсе открылась выставка фотографий министра иностранных дел Литовской ССР, члена Общества фотоискусства республики В. Зенкявичюса «Мгновения Китая». Посетители выставки познакомились с природой, историческими и архитектурными памятниками древней страны, с жизнью Пекина, Шанхая и других городов Китайской Народной Республики.
Пятьдесят черно-белых фотографий В. Зенкявичюса — это еще один шаг к укреплению дружественных отношений между двумя народами.

Р. СКЯУТЕРИС

«Как прекрасен этот мир...»

Такое название дал своей персональной выставке, демонстрировавшейся в столичном кинотеатре «Россия», корреспондент Фотохроники ТАСС Петр Носов.
Известный лирическим направлением своего творчества, П. Носов остался верен себе — основное место в его коллекции занимают пейзажи и фрагменты живой природы, увиденные нестандартно, по-своему, в их особенно проникновенных состояниях; милые, трогательные снимки наших «братьев меньших» — зверей, птиц, подсмотренные неравнодушным глазом фотографа. Носов умеет дать своим снимкам меткие, добрые и часто смешные названия, прекрасно сочетающиеся с лирическим подтекстом кадров.



СОВЕТСКОЕ ФОТО

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ СОЮЗА ЖУРНАЛИСТОВ СССР ФЕВРАЛЬ 1987

ИЗДАЕТСЯ С АПРЕЛЯ 1926 г.

Адрес редакции:
101878, ГСП, Москва, Центр
М. Лубянка, 14

Телефоны:
зав. редакцией
925-10-07
секретариат
924-53-44
отдел фотожурналистики
925-10-14
отдел фотоискусства и фотолюбительского творчества
925-10-15
отдел истории и теории фотографии
924-82-14
отдел техники
925-10-13
отдел писем
925-10-09

А 04002
сдано в набор 01.12.86 г.
подп. в печать 08.01.87 г.
формат $60 \times 90^1/_8$
6,75 печ. л. + 0,5 обл.
учетно-издат. листов 10,57
заказ 604
тираж 245 000
цена 70 коп.

Ордена Трудового Красного Знамени Московская типография № 2 Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли.
129301, Москва, проспект Мира, 105

В НОМЕРЕ:

НА ОБЛОЖКЕ:



В. ЕФИМОВ
(КАЗАНЬ)
БЫЛ ТРУДНЫМ МАРШ



БРАТЬЯ М. и А. ЧЯРНЯУСКАЙ
(ЛИТОВСКАЯ ССР)
ЦВЕТЕНИЕ ЗИМЫ

Требуется повышенная зоркость

Подведены итоги конкурса «СФ» 1986 года «Образ жизни — советский», и сегодня мы называем имена победителей.

Первую премию, как это часто в последние годы случалось, не присудили — не было работы, которая выделялась бы свежестью взгляда, несла в себе фотографическое открытие. Премированные фотоработы добротны, но их привлекательность объясняется главным образом экзотичностью мира, запечатленного фотокамерой. В одном случае это шахта, и фотограф Анатолий Горностаев сам является горноспасателем. Вооруженный всего лишь любительской камерой «Смена», Анатолий поведал нам о буднях людей, чья профессия постоянно связана с риском, опасностью.

Игорь Вайнштейн был участником экспедиции на Полюс «Экспарк-86», с фотографическим снаряжением прыгал на льдину из самолета, снимал в воздухе, успел запечатлеть приземлявшихся вслед за ним, работал потом на станции... И показал интересный, малодоступный уголок жизни.

Городской экзотикой можно назвать и мир театральных кулис, запечатленный Мариной Юрченко и Георгием Борисовским.

Таким образом, главное, что выделяет премированные работы из ряда поступивших на конкурс, — необычность и непривычность запечатленного мира.

Более трудную задачу решал Харальд Леппиксон, премированный за очерк «Праздник жатвы». Что нового можно сказать о сельской страде? Кажется, все снято, все удачи многократно повторены. И все же неисчерпаема жизнь! Внимательный взгляд всегда способен сделать открытие, пусть небольшое. Этим открытием у Леппиксона являются не кадры, где выразительности автор пытался добиться с помощью широкоугольной оптики, а вроде бы бесхитростный снимок косаря, смотрящего на часы. В снимке есть образность. Мы чувствуем напряжение жатвы — каждый час дорог — и образ человека мы чувствуем. Этот кадр — лучший из всего ряда премированных снимков.

Образность является дефицитом в нашем фотографическом деле. Достигнуть ее непросто. И очень часто образность подменяется многословием. Многие присланные на конкурс работы — не очерки или репортажи, а наборы снимков на ту или иную тему. Этот нехитрый прием отучает нас думать, видеть, уметь в одном кадре соединить многое. И результат этого — отсутствие ярких, выразительных фотографий. Серое многословие — наша беда. Победителем будет тот, кто сумеет его преодолеть.

В наступившем году конкурс будет продлен. Новый его девиз — «Мы — сегодня» — более точно отражает реалии нынешней жизни. Перестройка хозяйственная, перестройка мышления, атмосфера гласности, ломка всего, что устарело и должно решительно обновляться, — такова нынешняя обстановка. От каждого человека она требует участия.

Пишущие журналисты сумели оперативно откликнуться на призыв времени. Фотожурналисты пока что движутся по инерции. Поиски не пошли дальше портретов «озабоченного человека». Но это уже становится штампом, сменившим на страницах газет и журналов «человека улыбающегося». Слов нет, то, что подвластно слову, не всегда поддается фотографическому решению. Ошибка посылать фотографа туда, где средствами фотографии мало что можно сделать. И все же перемены в жизни неизбежно рождают что-то заметное и для глаза. Что именно — невозможно сейчас назвать, перечислить. Требуется общая наша повышенная зоркость, требуется разведка, новое мышление, видение.

Слабость массовой фотографии состоит в ремесленном повторении найденных образцов. От этого необходимо уходить.

Стало быть, главное дело сегодня — смелость, разведка. Горизонты наших возможностей расширены безгранично. Важно не побояться выбраться из проторенной колеи — «это можно, а это нельзя... это уже апробировано и пройдет, а это рискованно...» Жизнь во всех ее сложностях — вот сверхзадача сегодня.

Радость жизни не может уйти из поля нашего внимания, ибо это основа всего, чем жив человек. Созидание тоже! Это то, что помогает нам двигаться вперед. Но есть еще неурядицы, печали, есть горе, грусть, есть трагедии — это тоже жизнь. Быть зорким ко всем проявлениям бытия — вот путь утверждения жизненного здоровья. И фотография на этом пути может сказать новое яркое слово. Утверждение правды, точности факта, обличение зла — это поле нами еще не пахано. Кому-то суждено провести первую борозду...

Девиз конкурса «Мы — сегодня» предполагает бесчисленное множество тем и жизненных адресов. Новаторство, неожиданный взгляд, фотографическое открытие, пусть небольшое — вот что хотелось бы видеть в новых работах. Форма их может быть самой различной. Но очень важно, чтобы фотографическое многословие уступило бы место образности, выразительности.

«Мы — сегодня»... В это понятие входим и мы — люди с фотокамерой, участники перестройки.

Итоги конкурса «Образ жизни — советский» «СФ» за 1986 г.

ПЕРВАЯ ПРЕМИЯ не присуждается.

ВТОРАЯ ПРЕМИЯ

Анатолий Горностаев — репортаж «Крутые пласты» (№ 7, 1986).

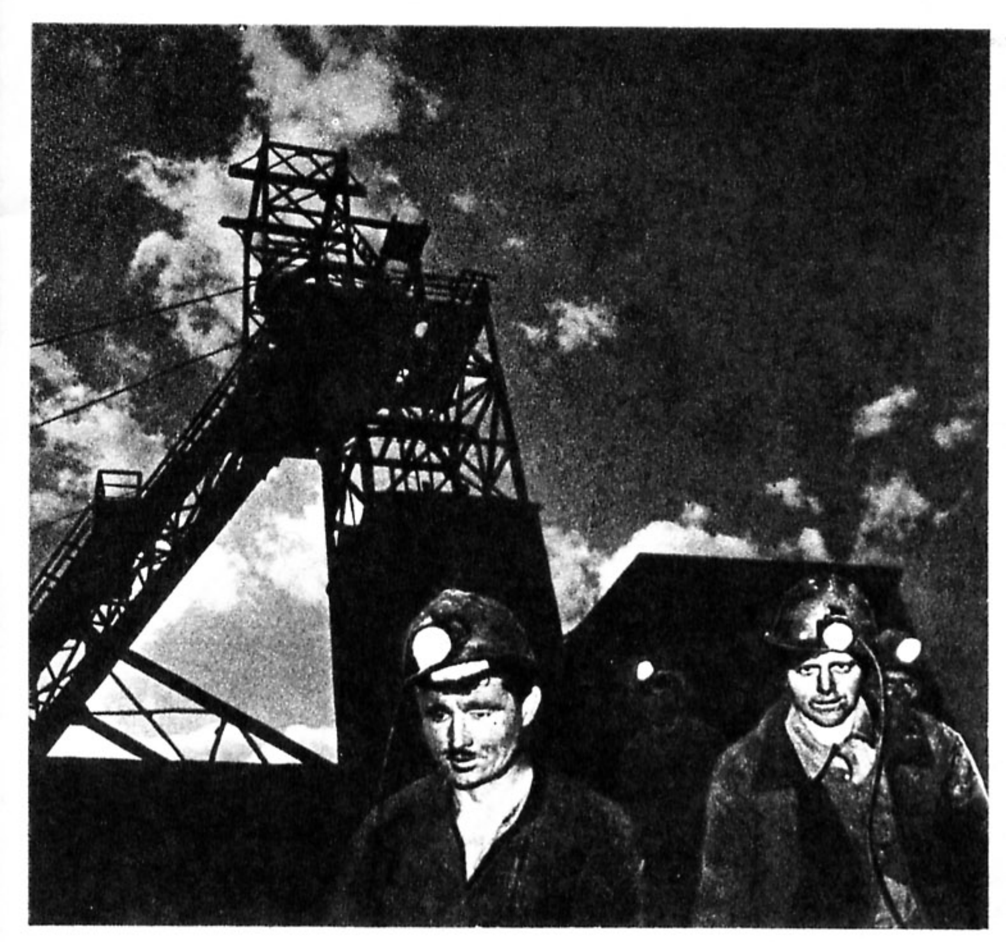
Марина Юрченко — серия фотографий «Быть или не быть Гамлету?» (№ 12, 1986).

ТРЕТЬЯ ПРЕМИЯ

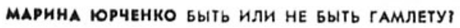
Георгий Борисовский — серия фотографий «Балет для всех» (№ 5, 1986).

Игорь Вайнштейн — репортаж «Прыжок на Полюс» (№ 9, 1986).

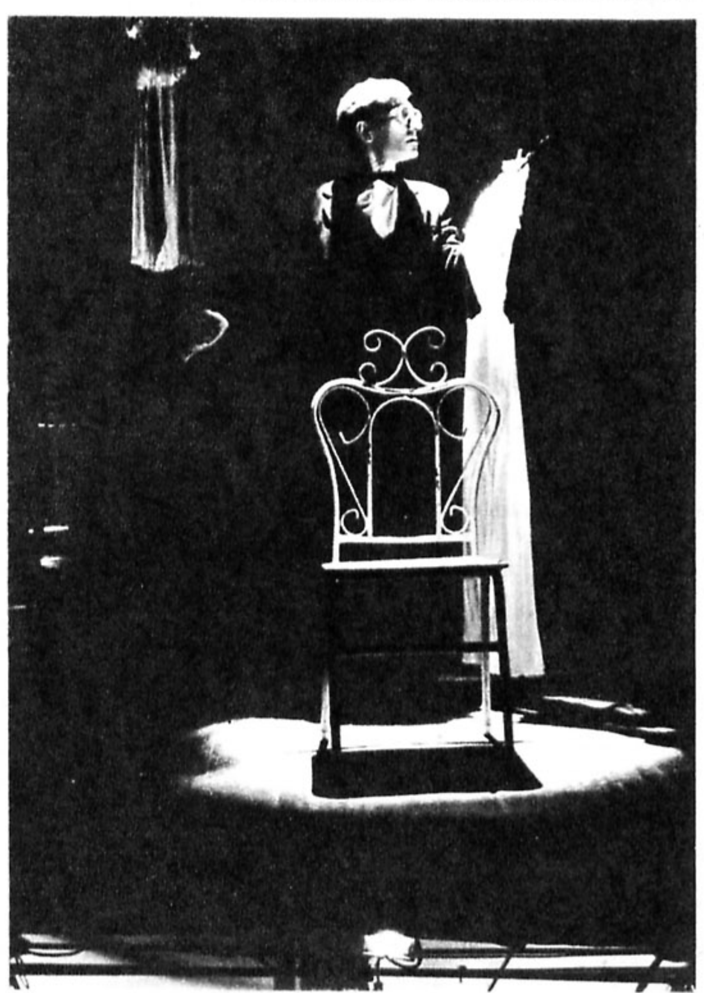
Харальд Леппиксон — очерк «Праздник жатвы» (№ 11, 1986).



АНАТОЛИЙ ГОРНОСТАЕВ КРУТЫЕ ПЛАСТЫ

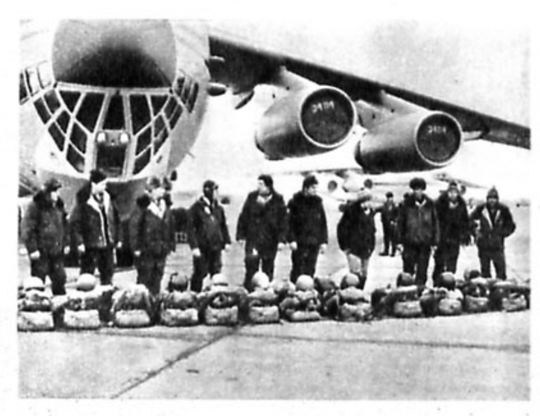


МАРИНА ЮРЧЕНКО БЫТЬ ИЛИ НЕ БЫТЬ ГАМЛЕТУ?





ХАРАЛЬД ЛЕППИКСОН ПРАЗДНИК ЖАТВЫ

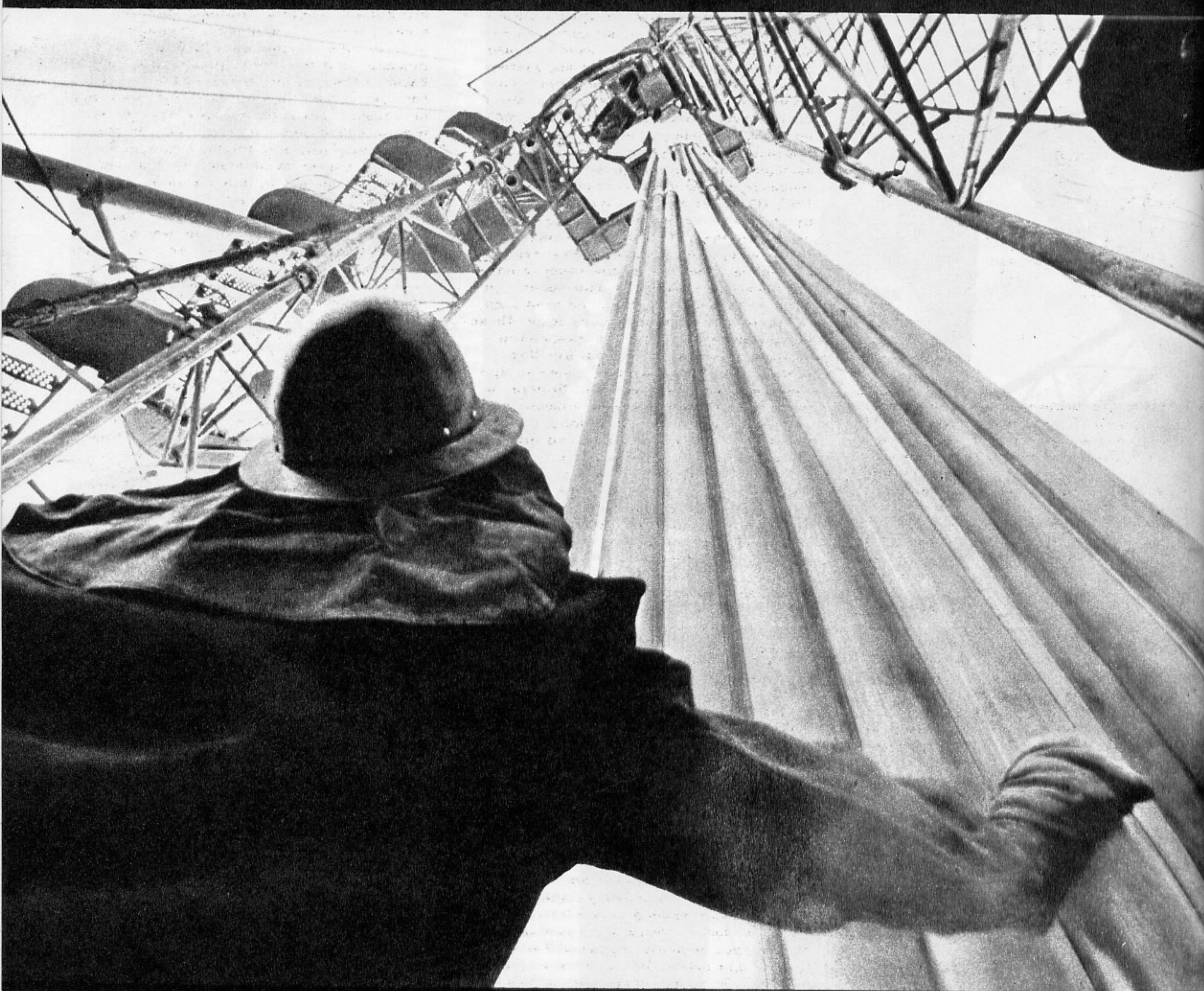


ИГОРЬ ВАЙНШТЕЙН ПРЫЖОК НА ПОЛЮС



ГЕОРГИЙ БОРИСОВСКИЙ БАЛЕТ ДЛЯ ВСЕХ

ФОТО ВЛАДИМИРА ЛАГРАНЖА



НЕФТЬ ТЮМЕНИ

Владимир Куписко **Активное неравнодушие**



В. ЛАГРАНЖ

В Дубне, где Владимир Лагранж снимал для журнала «Советский Союз» очерк об Объединенном институте ядерных исследований, нам процитировали слова известного физика Дмитрия Ивановича Блохинцева: «Фактов у науки всегда достаточно — не хватает фантазии». Лагранж отреагировал так: «В фотографии тоже: всегда найдется, что снимать — важно, как снять». В работе фотожурналиста это самое «как снимать» поглощает чуть ли не три четверти времени и труда.

Попытаюсь коротко рассказать, как работает Лагранж, о добрых свойствах его натуры, этой работе способствующих. Именно о добрых, потому что его фотографии отличает доброта, искренность, доверчивость. Он добр по природе, и это наглядно проявляется как в отдельных снимках, так и в многокадровых очерках. Он не просто любит снимать детей, зверей, он любит их самих, любит и старается снимать так, чтобы смотрящий на фотографию проникся симпатией к изображенному.

И еще — у Лагранжа современный взгляд на все, что он снимает, современный и молодой — у того, кто смотрит его фотографии создается впечатление, что сделал их энергичный, живой, молодой человек, хотя ему уже под пятьдесят.

Счастливое свойство: к каждой своей работе Лагранж подходит так, словно он первый берется за тему, будто до него никто этого не снимал. Ему не свойственно подражательство, он никого в своих работах умышленно не повторяет. Учиться на чужих ошибках — да, это нужно, это полезно, но чтобы использовать чужие находки — до этого Лагранж никогда не снизойдет, даже мысли такой не допустит. Он постоянно ищет — и находит! — свое, не увиденное другими.

У Лагранжа не бывает в очерках «проходных» снимков, таких, на которые из-за их малозначительности иной фотограф не стал бы тратить ни лишнего времени, ни серого вещества. На него можно положиться: халтуры он не допустит. Сколько ни готовили мы с ним очерков, всегда возвращался в свою редакцию с чувством, что тема снята им качественно, на высоком уровне.

Профессионал знает: фотограф, работающий над конкретной темой, далеко не всегда (даже, прямо скажем, не часто) снимает по принципу «что вижу, о том и пою». Приходится жестко отбирать именно то, что дает возможность решить данную конкретную задачу, в противном случае очерк расползется, потеряет выразительность лаконичности, снимки утратят силу обобщения. Конечно, иногда приходится реконструировать подсмотренное в жизни — так был найден, например, кадр, изобразивший конструктора, в досаде разрывающего свой чертеж (очерк «Инженер и машина», журнал «Советский Союз», 1983, № 7). Бывает, что кадры «конструируются» в уме фотокорреспондента на основе предварительного знакомства с объектом и героями предстоящей съемки, а разрабатывается сценарий очерка на месте после детального ознакомления с реальной обстановкой. Чтобы не искать других примеров, возьмем ту же тему «Инженер и машина», которая делалась нами на харьковском ПО «Турбоатом». Как нужно понимать, допустим, слова «современный инженер»? Какой он? Вместе заранее ищем мы еще в уме, в наших представлениях ответ на этот вопрос.

И вот совместно выработан гипотетический образ современного инженера. Это человек всесторонне развитый, творческий, интересующийся всем на свете, умеющий беречь время. Сегодняшний инженер — это «впередсмотрящий» на корабле научно-технического прогресса, в его творения должны быть заложены последние технические достижения. В «великом потопе» информации инженер должен уверенно вести свой корабль к поставленной цели. И чем сложнее, умнее машина, которую он создает, тем большим творческим потенциалом должен обладать ее создатель. (Как позже выяснилось, мы упустили еще одно качество современного инженера — чувство юмора. Сопровождавший нас по заводу конструктор турбин для АЭС так живописал нам момент пуска станции: «Инженер включает рубильник, и электрический ток сначала медленно, а затем быстрее и быстрее устремляется по проводам»...)

С таким образом героя мы и пришли на завод. Правда, как потом оказалось, в мыслях конкретизировали этот образ поразному. Когда же дошло до съемки, то каждому из нас понравилось придуманное другим. Было решено делать оба кадра. Лагранж, как, впрочем, и другие ведущие фотокорреспонденты журнала «Советский Союз», при работе над каждой темой ищет обобщающий кадр, как бы концентрирующий в себе идею материала, его содержание. В лучших фотоочерках это выглядит убедительно и изящно. Для все той же темы «Инженер и машина» был первоначально задуман такой ключевой снимок: микрокалькулятор на фоне груды промышленного металлолома. Кадр получился эффектный и выразительный, но, честно говоря, грубоватый, и редколлегия его отвергла. Неудача однако не обескуражила фотографа — он был уверен в своей правоте, и для другого очерка на близкую тему разработал иной вариант — микрокалькулятор и яблоко (подразумевающее Ньютоново) на развернутом листе ватмана. И редколлегия сдалась — кадр был по достоинству оценен и поставлен в номер.

Когда возникает надобность снять портрет конкретного человека, я слышу вопросы Лагранжа: что он за человек? Каким его должен увидеть читатель? Имеется в виду, конечно, внутренняя сущность человека и его характер. В Дубне было решено сделать портрет рабочего-механика Василия Плотко. Мы знали, что он лауреат Государственной премии, соавтор открытия нескольких заурановых элементов. Но нас интересовало иное: то, что отличает его от других. Самую короткую и самую, наверное, точную характеристику дал ему руководитель лаборатории академик Георгий Николаевич Флеров: «Как у музыкантов бывает абсолютный слух, так у Василия Максимовича абсолютное чувство техники». И вот, еще не видев того, кого будет снимать, Лагранж представил, как он его снимет: это будет воплощенная уверенность человека, которому по плечу решение любой технической задачи.

Портрету рабочего Василия Плотко журнал отвел полную страницу.

Разносторонность — одно из сильнейших качеств журнального фотокорреспондента, он должен суметь снять всякую тему, а не только, скажем, спортивную или театральную, бытовую или социальную, на заводе или в колхозе. И все же каждый серьезный мастер пристрастен к какой-то своей теме, которая ему ближе, где он работает с особым удовольствием. Для Лагранжа это те материалы, где может выявиться его тяга к прекрасному, его постоянный душевный настрой на все поэтичное, теплое, лиричное, его любовь к живому — к людям, к животным, к природе, к лесу, к воде... Именно любовь, активное неравнодушие. Здесь — основа его таланта, того, что в просторечии зовется божьим даром. Это неравнодушие, готовность принимать и отзываться привлекает к нему людей.

И потому, где бы Лагранж ни работал — в сердце Кавказа — Южной Осетии или в заснеженных селениях на Мезени, на заводе тяжелого станкостроения в Иванове или в колхозе в родных местах Юрия Гагарина, он легко находит общий язык и со взрослыми, и с детьми — со всеми, с кем ему доводится встречаться.

В командировках Лагранж неизменно собран, чутко настроен на съемку, камера постоянно при нем, и о чем бы он ни разговаривал, о чем бы ни думал, готовность сделать кадр срабатывает почти автоматически, стоит только чему-то достойному привлечь его внимание. Весь мир — его фотополигон. И фиксация всего интересного ведется вовсе не в расчете на то, что кадры потом «лягут в тему». Нет, он снимает то, что просто остановило взгляд — красотой ли, своей необычностью или скрытым, неясным поначалу смыслом. И эта неутомимость в поиске дает прекрасные результаты. Зоркий глаз мастера обнаруживает для нас неброские мелочи, рассеянную повсюду красоту жизни. Запечатленные в снимке, эти мелочи обретают масштабность, значимость, вырастают до размеров символа, возвращают нас к забытым образам и мыслям. Некоторые из таких вот подсмотренных кадров — на этих страницах. Чтобы так снимать, нужно, конечно, обладать постоянной чуткой готовностью к образному восприятию окружающего, быть проникнутым способностью мгновенно отзываться на философскую суть действительности и тут же фиксировать на пленке возникающие в сознании параллели.

Владимиру Лагранжу это присуще.

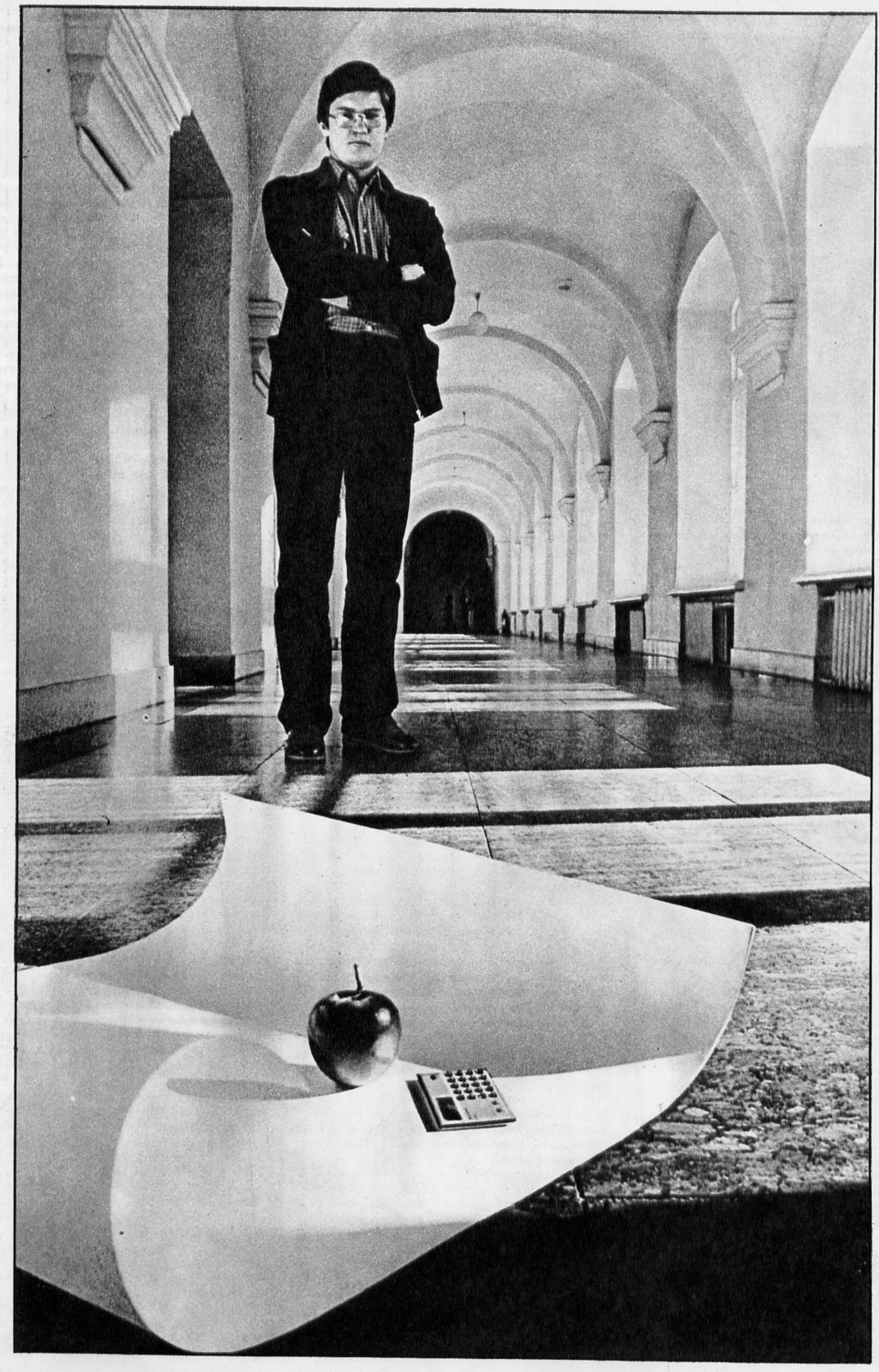


ФОТО ВЛАДИМИРА ЛАГРАНЖА

ЯБЛОКО НЬЮТОНА

СЕРЬЕЗНАЯ АКРОБАТИКА

НЕПОГОДА

БЛЕСК ТРУДА

ФОТО **ВЛАДИМИРА ЛАГРАНЖА**

МАЭСТРО И УЧЕНИК



СЕЛЬСКИЙ МАЛЬЧИШКА ЕГОР



ПАСМУРНЫЙ ДЕНЬ



Пущинские досуги





Я люблю Пущино. Всегда волнуюсь, когда вижу его на подъезде с моста через Оку — днем в дымке, вечером в огнях — словно сказочный Китеж-град. Я жил в этом городе во все времена года и не помню, чтобы было мне неуютно в нем, досаждала непогода или преследовали неудачи, что при нашей фотографической профессии неизбежно отражается на творческом тонусе.

Люблю я людей этого города — основную часть которых здесь именуют «научниками». Среди них немало таких, что строили и обживали его, закладывали умные и добрые традиции. Когда бы я сюда ни приехал, особенно в выходные дни и в праздники, всегда уверен — без работы, без съемки не останусь. За многие годы у меня накопился материал (как говорится, не по службе, а по душе), и хочется сделать об этом городе книгу — добрую и светлую. Будет там и наука, и быт, и отдых. А отдыхать тут умеют. Есть в городе, например, «Семейный клуб». «Мероприятий» там не проводят — походы с ночевками у костра, конкурсы бальных танцев, детские карнавалы — все искренне, с выдумкой, с озорством и естественностью, словом, по-семейному, по-домашнему. Есть туристский клуб «Азимут», где между походами за большим самоваром собираются рыболовы и альпинисты, подводники и грибники — делятся впечатлениями, рассказывают, показывают слайды и фильмы... Есть терем «Коряга» — в березовом лесочке, поближе к реке — здесь мир чеканщиков, резчиков, скульпторов, мастеров плетения из лозы. А у самой Оки — клуб «Дельфин» — тут — водомоторники... Всего не перескажешь — это то, что можно назвать полнотой жизни. И если отдых пущинцев — моя работа, то даже самая напряженная работа в Пущине для меня — отдых.

Из всего обилия материала выбрал несколько снимков, объединив их в серию «Семейный клуб». Пусть она станет как бы главой из будущей книги...

В. ТАРАСЕВИЧ







ФОТО **ВСЕВОЛОДА ТАРАСЕВИЧА**

КОНКУРС ФОТО 87

«МЫ — СЕГОДНЯ»

Праздник животноводов



КОНКУРС ФФ87 «МЫ — СЕГОДНЯ»

Каждый год в конце июля живописное урочище Муялды расцветает яркой мозаикой красочных юрт. Словно по волшебству возникают они на берегах прохладного ручья. Уже много лет в этом краю казахских сказок и легенд, хрустальной чистоты горных озер и на редкость живописных пейзажей проводится традиционный народный праздник животноводов. В Баянаульском районе на равнинах пасутся бесчисленные отары овец и табуны быстроногих коней. Основная часть местного населения занята нелегким трудом животноводов — приходится жить на дальних отгонах, пасти скот под палящим южным солнцем. Особенно сложно бывает зимой, когда снежные заносы отсекают их от всего мира.
Поэтому местные жители особенно ценят возможность собраться вместе на празднике, встретиться со старыми знакомыми, обменяться новостями, купить на ярмарке все необходимое — и для быта, и для души. В торжественной обстановке победителям социалистического соревнования вручают здесь награды, ценные подарки. Самодеятельные артисты района дают концерты, в которых зажигательные народные танцы сменяются звонкими песнями.
Много радости доставляет зрителям «Айтыс» — соревнование певцов-острословов, высмеивающих недостатки, пороки, еще встречающиеся в нашей жизни. Богат этот край джигитами и батырами. На борцовском ковре идут жаркие схватки силачей — мастеров народной борьбы «Казахша-курес», а удалые всадники стремятся отличиться в игре «Кыз-куу» — догони девушку. И наконец «гвоздь» программы — «Байга». На старт у подножия высокого холма, служащего зрителям трибуной, выезжают сотни всадников, спешащих испытать свое счастье, продемонстрировать волю к победе. Болельщики с волнением следят, как в клубах степной пыли стремительно несутся кони. Круг, второй, третий...
Попав однажды на этот праздник, я стремился сюда снова и снова. Минувшим летом мне удалось сделать кадры, недостающие для завершения серии, которую я назвал «Праздник животноводов». Приятно было видеть, что меня здесь уже знают, знакомы с моими снимками, сделанными в прошлые годы и опубликованными в районной и областной газетах. Мне хотелось, чтобы репортажные снимки отразили накал праздничных событий, их дух, непосредственность реакции людей, в них участвующих. Думаю, что работу эту буду продолжать.

А. ПАРХОМЕНКО,
руководитель детской фотостудии «Фотон»

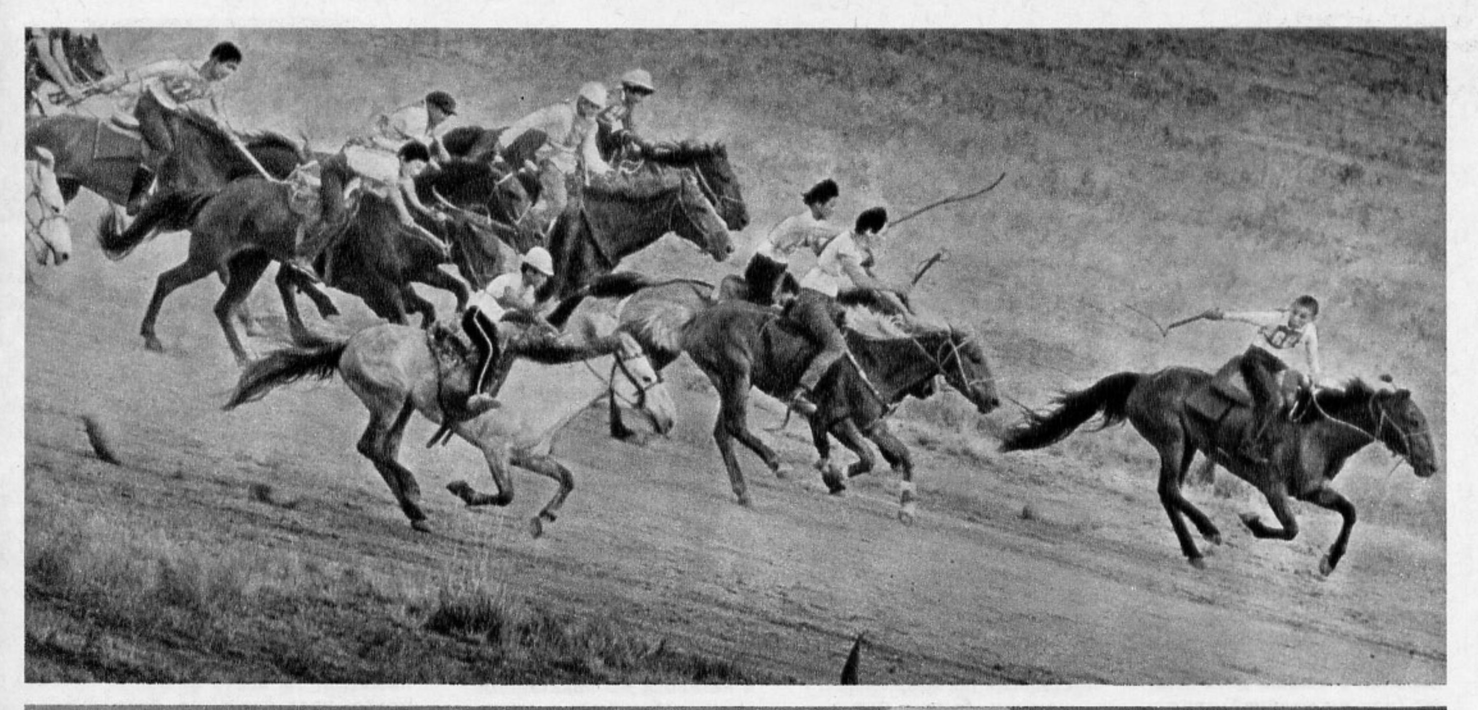






ФОТО АЛЕКСАНДРА ПАРХОМЕНКО

Приглашаем к разговору



ВЛАДИМИР ШИН,
заведующий отделом иллюстраций газеты «Известия»:

— О необходимости перестройки в нашем деле знают (или по крайней мере догадываются) все. О том, что отделы иллюстраций наших газет (подчеркиваю — в с е х, а не только центральных) должны выйти на новые рубежи, тоже знают (или по меньшей мере говорят, что знают) тоже все. На этом единогласие, кажется, кончается, потому что сам процесс перестройки каждый из нас представляет по-разному. Это понятно: у кого что болит, тот о том и говорит. Есть в этом, безусловно, положительный момент, потому что если сложить воедино наши представления о том, что нам сегодня мешает, мы получим своего рода модель нашей дальнейшей деятельности на пути перестройки. Что до меня, то отправной точкой на этом сложном (не дай бог нам опуститься здесь до упрощенчества, иначе сведем все к словоговорению — и на том дело кончится!) пути я вижу самостоятельность отдела иллюстраций, как равноправного с прочими структурными подразделениями отдела, имеющего свою программу, работающую, разумеется, на общую идею издания. Подчеркиваю: самостоятельного, а не рассматриваемого, скажем, секретариатом, в качестве пожарной команды, призванной в трудную минуту заткнуть дырку в макете. По-другому говоря, мы не снаряды должны подносить, а стрелять.

Не скрою, приятно, что коллеги-известинцы из других отделов разделяют нашу точку зрения и в отношении статуса отдела иллюстраций у нас в редакции царит полное понимание.

А вот другой пункт, на котором мне хотелось бы остановиться особо, вызывает у меня определенную тревогу: проблема кадров. Я не имею в виду чисто профессиональное мастерство, степень владения техникой и т. п. Другое волнует: в молодежи, которая приходит или готова прийти на смену старшему поколению, меня смущает определенный дух деляческтва, отсутствие той трепетности в отношении к делу, без которой профессионализм самой высокой пробы мертв. Хотел бы быть правильно понят — это не ностальгия по временам минувшим, было в них много такого, от чего надо отказаться раз и навсегда. Но сохранить дух творческого отношения к работе, свойственный многим старым мастерам, — это, я думаю, наша первоочередная задача по отношению к молодым фоторепортерам.



ВИКТОР РЕЗНИКОВ,
фотокорреспондент журнала «Советский Союз»:

— На мой взгляд, разговоры о том, как фотографически решить тему перестройки в народном хозяйстве, носят пока слишком общий характер. Это подчас порождает в нашей профессиональной среде весьма легковесный подход к первостепенной важности делу. Что, по-моему, нужно сделать в первую очередь? Четко сформулировать новые требования, найти критерии. Без этого ни на шаг вперед мы не продвинемся.

Почему я делаю упор именно на этом? Да потому, что всякая попытка «влить новое вино в старые мехи» (да простят мне, не вполне, может быть, подходящее к сегодняшнему дню выражение) не приведет ни к чему, кроме возврата к старым, отработанным, методам и приемам. Будучи когда-то найденными и хорошо поработавшими на общественную идею, они со временем стали доступными ремесленникам, потеряли в глазах зрителя значение документального свидетельства, заставляя думать, что жизнь — это одно, а фотография — совсем другое. Ничего хуже для нас, фотожурналистов, думаю, быть не может. Нам необходимо перестроиться, чтобы изменить представление о фотографе как ремесленнике. Сколько раз мы шли на поводу, не находя, а подчас и не ища возможностей сопротивляться устоявшимся традициям, если не сказать — штампам. Годами и катилось по накатанной колее: общий план, средний план, крупный план — и материал готов... А пресловутый «вал»! Что уж там говорить — он ведь не только в промышленности навредил — и в нашей профессии тоже. Это же иллюзия, что из ста фотографий непременно можно выбрать пяток приличных. На деле — если заранее не думать о качестве, то этих стоящих пяти кадров не выберешь и из тысячи. Стало быть, для нас, репортеров, перестроиться — это значит перестать рассчитывать на «авось».

И еще одно обстоятельство, которое мне представляется весьма важным: точно так же, как мы говорим о фотогеничности какого-то человека, мы должны говорить и о фотографичности какой-то темы, то есть заранее знать — можно ли решить ее фотографически или тут больше подходит авторучка и бумага. Это наверняка уменьшит выход «холостого» материала у нас, фотожурналистов.



ДМИТРИЙ ДОНСКОЙ,
фотокорреспондент АПН:

— Кто о чем, а я — о «мелочах». Понятие профессионализма исключает, на мой взгляд, деление того, что мы делаем, на главное и второстепенное. Любой из нас, покопавшись в памяти, припомнит не один случай, когда из-за пустяка (включая сюда мелкую стычку с незначительным должностным лицом) срывалась съемка. А ты к ней тщательно готовился, и все продумал, и точка у тебя была прекрасная, и не мешали незнамо как проникшие туда, где им не положено быть, люди с фотоаппаратами, которых ты, работая бог знает сколько лет в спортивной тематике, и знать не знал... «Мелочь» — тащить на себе полтора, если не два пуда аппаратуры на расстояние в полтора, если не два километра? Ты всего лишь притомился маленько, пока дошел до места съемки на Большой спортивной арене от того места, где тебе определено поставить машину кем-то, кто решительно не понимает специфики работы фоторепортера. Это ведь не тридцать лет назад, когда, пожалуй, любое спортивное мероприятие ты мог свободно снять одним «полтинником!» Очень бы хотелось, чтобы перестройка в фотожурналистике началась хотя бы с перестройки отношения к фотожурналистам.

И еще — тоже о «мелочи». Да не сочтут меня консерватором (а сочтут — не обижусь, дело важнее), но я категорически за «уравниловку», когда речь идет об обеспечении нормальных условий работы на крупных спортивных мероприятиях. Вопрос это деликатный, но когда-то об этом надо сказать: нельзя, чтобы мы, советские фоторепортеры, чувствовали себя рядом с иностранными коллегами на положении чуть ли не бедных родственников. Я не о комфортабельных гостиницах говорю, это — на здоровье, я — о рабочем месте, где все должны чувствовать себя в равных условиях. Гостеприимство — гостеприимством, но на съемочной площадке и гости и хозяева должны быть только тем, чем они и должны быть — фоторепортерами. В конце концов профессионализм администратора любого ранга определяется его пониманием профессиональных обязанностей (и прав!) тех, кого он призван опекать в силу своего служебного положения. Ну а если то, о чем я говорил, для него всего лишь «мелочи» — нужно, не стесняясь, говорить о его профессиональной непригодности...



ТИМОФЕЙ БАЖЕНОВ,
фотокорреспондент «Литературной газеты»:

— Вот что печалит: слишком много у нашего брата начальников. Сам по себе этот факт не был бы столь огорчительным, если бы не одно обстоятельство — сталкиваясь, множество вкусов порождают в результате нечто среднее и совершенно неинтересное. Выходит так: и на себя брать ответственность не хотят, и нам взять ее на себя не дают. Я — автор фотографии. Но меня столько раз поправляют и проверяют (требуя при этом инициативы и понимания ответственности!), что в конечном счете я начинаю сомневаться в том, что идея снимка, появившегося в полосе, — моя.
Правильно было сказано: прежде чем изменится отношение фоторепортера к своей профессии, надо, чтобы изменилось отношение к фотографии. Невесть когда заведен и неизвестно когда кончится такой подход, когда фотография в газете рассматривается как премия, что ли. А если человек не передовик производства, а просто интересный человек? Если у него просто такое вот лицо, что его хочется снять? От нас, газетных фоторепортеров, ждут инициативы. Правильно делают. Но как ее, инициативу, проявить, если мы практически лишены источников информации? И смех, и грех — до того дело дошло, что для многих из нас главным источником стало... телевидение — наш основной в принципе конкурент в борьбе за оперативность!
Перестройку надо начинать с фундамента, если мы действительно хотим заниматься перестройкой, а не подменять ее косметическим ремонтом. Фундамент же, как я понимаю, — это о р г а н и з а ц и я дела. Немыслимо, чтобы на двух фоторепортеров приходилось по три начальника. Невозможно, чтобы максимальный срок командировки был определен в пять дней (а если нужны десять — замучаешься оформлять специальные разрешения). Что можно сделать за пять дней? Прилететь, оглядеться и улететь. Ни о каком серьезном материале разговора тут быть не может. А материалы-то от нас требуют серьезные! Вот и снимаем в основном в Москве; а если в колхозе, то опять же в таком, где аэропорт поблизости.
Невозможно не сказать и об оплате нашего труда. Вернее, — оплате п о т р у д у. Каждому понятно, что одно дело — снимать в городских условиях, другое — на Крайнем Севере. Гонорар — один и тот же. Нет гибкой системы оплаты, нет и материальной заинтересованности фоторепортера. (Вот написал — и подумал: не избежать мне обвинений в меркантильности. Ладно. Но опять скажу: — я — профессиональный репортер, дверей обивать не умею, автомобилей чинить тоже, так что новый закон о трудовой деятельности меня вряд ли коснется, и единственным моим заработком будет тот, какой и был много лет. Так что уж, прошу прощения, буду говорить о том, что и как я зарабатываю в качестве фоторепортера.)
Как скоро мы перестроимся? Думаю — быстро. Такая у нас профессия — быстро реагировать на все, что в поле нашего зрения. Другое скверно: мы во многом зависим от того, насколько быстро перестроятся те, с кем нам ежедневно приходится иметь дело. Пока так — разговоров о перестройке предостаточно. А вот понадобится, скажем, — вертолет — господи, да сколько же времени уйдет на согласования, совещания, утрясания...
А время — не ждет!



ГЕННАДИЙ МАКАРЫЧЕВ,
заведующий отделом иллюстраций журнала «Советская женщина»:

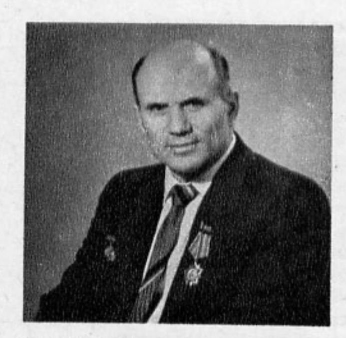
— Я против уравниловки, которая, к сожалению, существует в нашей профессии и от которой, я полагаю, нужно отказаться.
В этом я вижу один из важных факторов перестройки применительно к фотожурналистике: полагая профессию фоторепортера творческой, следует решительно отказаться от единообразия в самом подходе к определению его положения в профессиональной иерархии. Пока ситуация такова: каков бы ни был профессиональный уровень фоторепортера, каким бы ни был его стаж и опыт работы, он практически сразу по приходе в любое издание обеспечивает себе равное с другими положение. Так заведено. Так принято. И это, на мой взгляд, совершенно неправильно.
Сошлюсь на опыт кинематографа, достаточно, я думаю, плодотворный. Чтобы получить тарификацию оператора высшей категории, претендующему на это звание нужно преодолеть несколько этапов, каждый из которых соответствует уровню профессионального умения претендента на сегодняшний день. Лестница эта внушительна, и преодолеть ее дано не многим (ассистент оператора третьей, второй и первой категорий, оператор третьей, второй и первой, а только потом уже — высшей категории). Отчего бы и нам не взять на вооружение такую (или примерно такую) систему?
И еще один аспект фотожурналистики, где необходимость перестройки кажется настоятельной: умение пишущих журналистов (я имею в виду тех, кто работает в тандеме с фоторепортером) мыслить фотографически резко отстает от современных требований.



ЛЮДМИЛА КЛОДТ,
художник-оформитель:

— Средства массовой информации сегодня все чаще и чаще привлекают наше внимание к серьезным проблемам и противоречиям, которые еще недавно как бы вовсе не существовали. Журналистика за последний год дала достаточно примеров глубокого и острого анализа проблем, стоящих перед нашим обществом. Мы видим возросший интерес читателей к печатному слову, к телевидению — следим за выступлениями академика Лихачева, педагогов Ильина и Шаталова, писателя Распутина... Мы поздравляем друг друга с тем, что после выступлений писателей на их последнем съезде, принято решение о закрытии проекта переброски вод северных рек...
Сегодня журналистика становится необходимой обществу, как хлеб и воздух. И тем более обидно, что такое ее подразделение, как фотожурналистика, пока еще никак не включается в этот процесс. А ведь именно ею создана правдивая документальная летопись жизни страны, ее нелегкого труда, ее жертв и ратного подвига в годы войны.
Но в последние десятилетия в фотожурналистике стал господствовать стиль парадного оптимизма, безоблачных улыбок. Я не хочу сказать, что настоящая живая фотография вовсе исчезла. Мы встречаемся с ней на выставках. Многие мастера раскрывали перед нами прекрасные и глубокие образы. Большую лепту в фотоискусство в эти годы внесли фотолюбители с их искренностью, непосредственностью, острой наблюдательностью.
Но это на выставках, в альбомах, в специальных изданиях.
Со страниц же газет и журналов на нас глядели благополучные близнецы — чисто выбритые или аккуратно завитые, с традиционной ослепительной улыбкой. Жизнь истинная, с ее глубинными процессами, с ее противоречиями и драматическими коллизиями не прорывалась на страницы нашей периодической печати. Нас же пытались убедить, что именно таков социальный заказ времени.
Сегодня, когда перестройка стала требованием дня, мы вправе ждать от редакций нового, современного отношения к фотографии. Документальность и достоверность информации, заключенной в зрительном фотографическом образе, убеждает гораздо сильнее, чем любое красноречивое описание, — об этом следует помнить тем редакционным работникам, которые поставлены руководить фотоделом. Для начала им надо обратиться к опыту, который уже имеется — именно о нем шла речь выше — это как раз та фотография, которую мы видели на выставках, в альбомах, в специальных изданиях...

Любовь к Северу

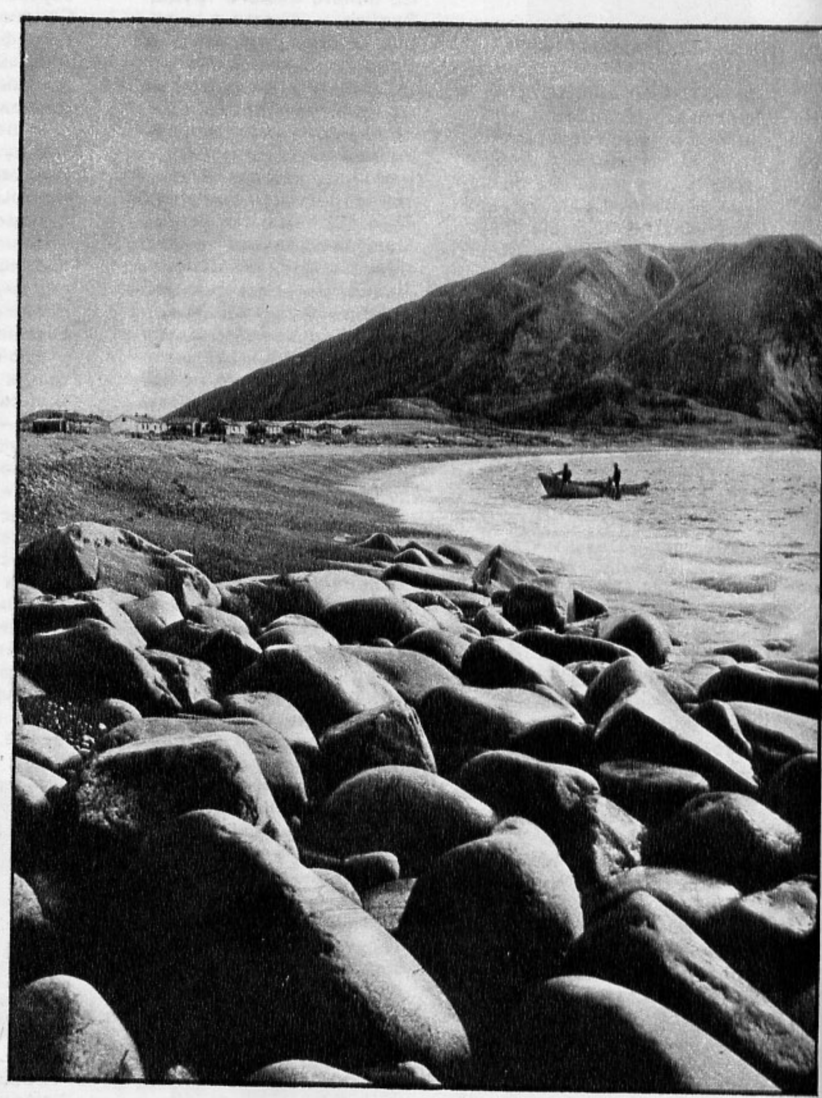


В. ШУМКОВ

Президиум Верховного Совета СССР за заслуги в развитии советской культуры, литературы, искусства и активное участие в коммунистическом воспитании трудящихся и успешное выполнение заданий одиннадцатой пятилетки наградил орденами и медалями СССР группу работников учреждений и предприятий культуры, деятелей литературы и искусства Магаданской области. Среди награжденных — Василий Николаевич Шумков, около тридцати лет отдавший фотожурналистике.

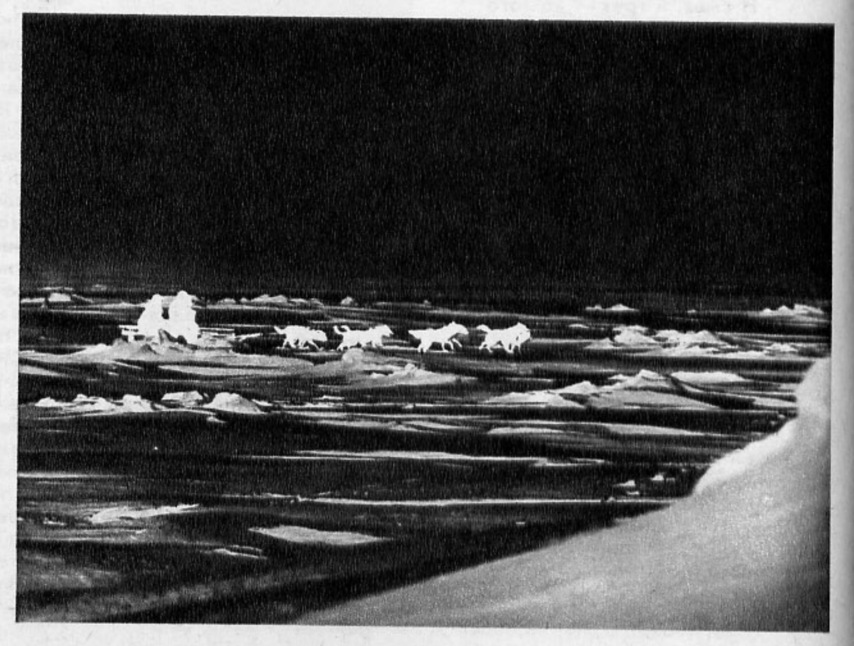
Когда Шумкову вручался орден Дружбы народов, из зала вышел на трибуну немолодой человек, проработавший на Севере более двух десятков лет, и сказал: «Одна из главных линий моей судьбы та, что пересеклась с судьбой Василия Николаевича. Долгая дружба с ним открыла мне глаза на самые глубокие и самые яркие грани в биографии нашего сурового края. Он научил меня любить Север...»
Раздался взрыв аплодисментов. Было ясно: эти слова могли бы сказать многие из сидящих в зале.
Каждая новая работа В. Шумкова — это яркий рассказ о жизни Севера: его природе, замечательных людях, событиях, которыми так богата земля «замороженных меридианов».
Из ста дверей, которые вели в новую жизнь, он нашел ее и открыл, одну — свою. За ней оказался богатейший мир, который, по словам Василия Николаевича, «невозможно было познать без фотокамеры в руках».
30 лет назад Шумков стал фоторепортером. И с тех пор не изменяет любимому делу. Он побывал на всех горных предприятиях Колымы и Чукотки, на всех островах морей, омывающих Магаданскую область, на Камчатке, Курилах и Командорах. Вместе с рыбаками прошел не одну тысячу миль в водах Тихого и Ледовитого океанов, на вертолетах и ледовых разведчиках избороздил небо Арктики, сжег не один десяток костров во время тундровых ночевок и на геологических маршрутах.
За преданность краю и за неистовость в работе Север дарил Шумкову самые яркие мгновения. Запечатленные фотообъективом, они становились достоянием тысяч людей.
Дипломы, почетные грамоты, золотые медали и хрустальные кубки, которыми в разные годы были отмечены его работы, не ослепляли фотомастера. Он работал ёще азартнее, диапазон проблем, которые волновали его, становился все шире.
Сегодня уже стали известными имена учеников Василия Николаевича — Расула Месягутова, Сергея Бурасовского, Валерия Острикова, а учитель по-прежнему в поиске своего «главного кадра».
Василий Шумков — художественный руководитель народной фотостудии «Магадан» — участницы одиннадцати международных фотовыставок, фотоконкурсов и фотосалонов, пяти всесоюзных и республиканских, семнадцати межклубных фотовыставок и конкурсов.
Сплотив вокруг себя лучшие фотожурналистские и фотолюбительские силы области, фотостудия помогла рождению многих новых фотоклубов и фотокружков в чукотских городах и поселках — Анадыре, Певеке, Эгвекиноте, Беринговском, Провидения, Иультине, экспериментальной группы «Ровесник» в Магадане. Они объединили около 250 фотолюбителей — геологов, учителей, портовиков, строителей.
Беззаветная преданность фотографии и постоянное стремление сделать жизнь людей с ее помощью богаче и интереснее определяют жизненное кредо фотомастера Василия Шумкова...

Ю. СТАРОДУБЦЕВ,
ответственный секретарь газеты «Магаданская правда»

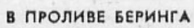


ЧУКОТСКИЙ БЕРЕГ

ОБЫКНОВЕННАЯ АРКТИКА



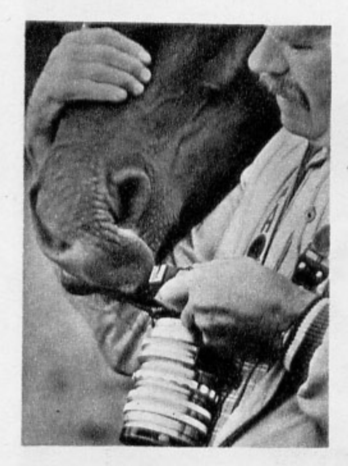
В ВОСТОЧНОМ СЕКТОРЕ АРКТИКИ



В ПРОЛИВЕ БЕРИНГА

ФОТО ВАСИЛИЯ ШУМКОВА

Поэма о лошади



И. ПУРИНЬШ

Фауна и флора — давние пристрастия известного рижского фотомастера Иманта Пуриньша еще со времени его учебы в сельскохозяйственном техникуме. Свою первую персональную фотовыставку И. Пуриньш назвал «Человек и природа». Она состоялась в 1972 году в Юрмале. А всего рижский фотомастер, уже десять лет являющийся председателем совета народной студии «Рига», участвовал в 200 выставках в Советском Союзе и за рубежом.

Я видел многие из его экспозиций, и везде были фотографии, запечатлевшие лошадей. Он хорошо знает и любит этих красивых, грациозных, сильных и добрых спутников человека — помощников, друзей, спортивных партнеров. Без сомнения, лошадь — одно из самых красивых животных. Пуриньш показывает нам лошадей в самых разных ситуациях. Обычно это сельский пейзаж Латвии, сельская дорога, пастбище, опушка леса, берег реки, озера, хутор, двор, места соревнований наездников. Нередко фон образуют силуэты городских зданий, стадионы. Однако каким бы ни был пейзаж, благодаря лошадям он становится живее, интереснее.

Имант Пуриньш показывает лошадей пасущимися, играющими, выполняющими возложенные на них человеком обязанности. Немалое место занимает и спортивная тематика — соревнования лошадей в перевозке грузов, скачки и другие конные состязания. Помимо эстетических достоинств, эти снимки Пуриньша позволяют оценить уровень мастерства наездника — правильность тех или иных его действий и допущенные ошибки.



ИЗ ЦИКЛА «ЛОШАДИ»

ФОТО **ИМАНТА ПУРИНЬША**

Я был свидетелем, как у молодых людей после просмотра выставки Пуриньша рождалось желание поближе познакомиться и подружиться с лошадьми. Искусство фотомастера повлияло на решение многих стать коневодами, наездниками.

Все это так. Но важнее всего чисто эстетическая сторона творчества Пуриньша. На этих страницах — именно такие фотоработы, каждую из которых можно считать символом, поэтическим обобщением. Это фотографии поэта. Человека внешне сдержанного, кому-то кажущегося даже суховатым.

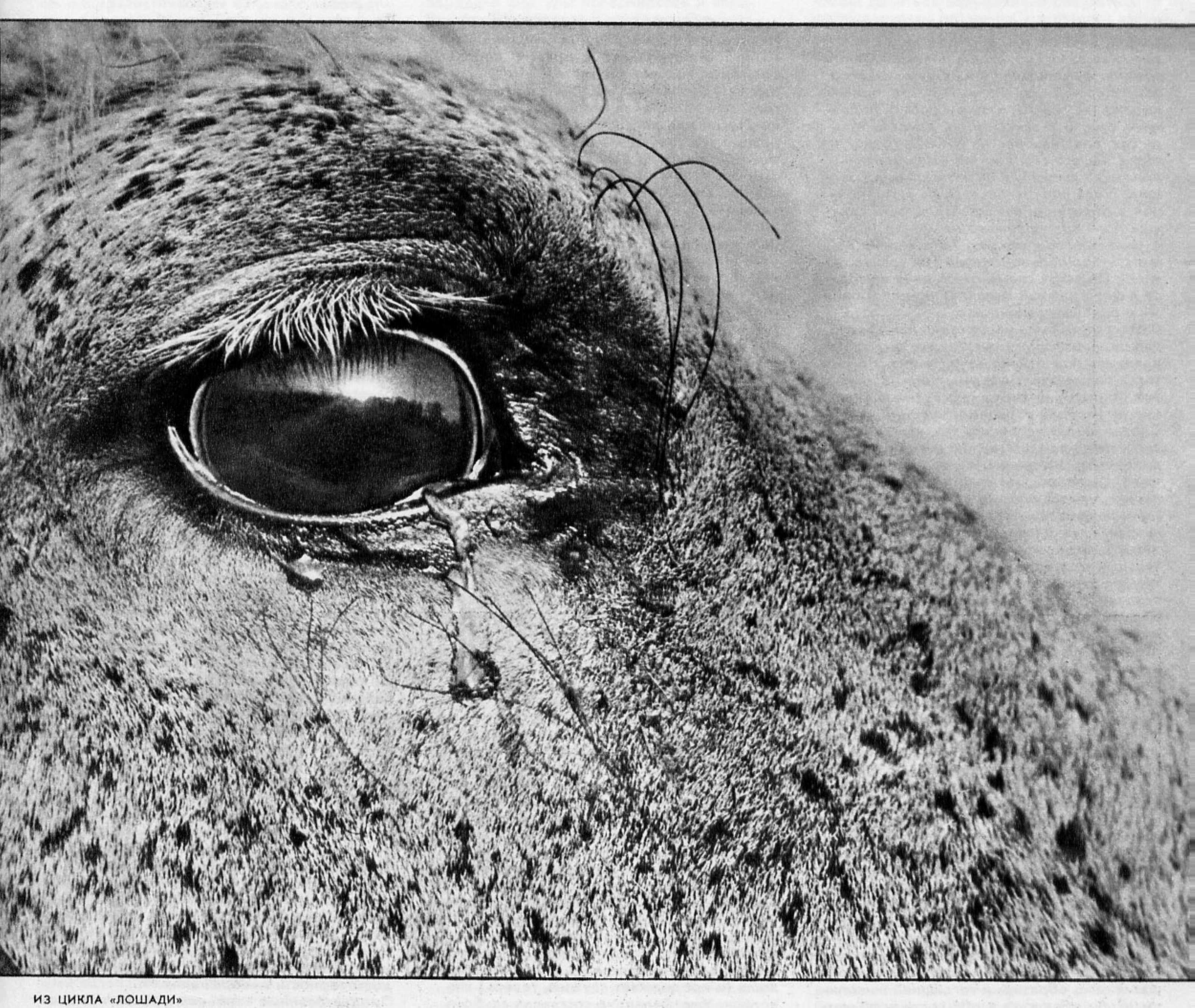
В это трудно поверить, взглянув на его лирические, пронизанные неподдельной любовью фотографии. Есть такие объекты, фотографируя которые человек невольно становится в большей или меньшей степени поэтом. Лошадь уже сама по себе, даже в самом статичном положении, на самом невыигрышном фоне, словно магнит притягивает человека с фотоаппаратом.

Конечно, в большой коллекции снимков данной тематики у Пуриньша есть и чисто документальные изображения. Но доминируют все же работы, где автор сознательно не выпячивает свое знание и понимание лошадей, не акцентирует внимание зрителя на профессиональных тонкостях (а Пуриньша в этом плане можно назвать настоящим специалистом), а показывает нам вроде бы общеизвестное, что каждый о лошадях прекрасно знает. Но эмоционально-искреннее отношение фотографа к лошадям, которое напоминает любовь взрослого к детям, плюс фотографическое мастерство создают в итоге тот идеальный синтез, который составляет сердцевину подлинного произведения искусства.

Такова сила фотографического искусства, позволяющего автору-художнику выявить самое сокровенное, что светится скрытым огнем в его сердце, душе, мыслях.

В. СТУКУЛС,
коневод

ФОТО ИМАНТА ПУРИНЬША



ИЗ ЦИКЛА «ЛОШАДИ»

Валерий Стигнеев Живопись и фотография

Когда обсуждают взаимоотношения фотографии и живописи, обычно предлагают такую версию. При своем появлении фотография заимствовала у изобразительного искусства композиционный метод, приемы выражения, жанры и затем рабски подражала ему. Эта зависимость длилась чуть ли не век, пока наконец на рубеже тридцатых годов нашего столетия не были осознаны присущие светописи выразительные средства. Тогда сформировался ее язык, причем в обретении самостоятельности ведущая роль принадлежала моментальной съемке, фоторепортажу. Хотя версия кажется убедительной, верна она только отчасти. По такой схеме отношения живописи с фотографией выглядят односторонними и однонаправленными.

Фотография была изобретена как способ фиксации изображения. Трудно было предположить, как пойдет ее развитие. Но уже тогда проницательные умы понимали, что это открытие окажет существенное влияние на изобразительное искусство.

Словно желая успокоить тех, кто видел в светописи урон призванию живописца, законодатель вкусов своего времени художник П. Деларош (тот самый, который воскликнул, увидев первые дагерротипы: «Отныне живопись умерла!»), признавая за «картинами» Дагерра «правильность линий, совершенство форм, общий изобразительный эффект», все же оставлял фотографии лишь вспомогательную роль: изготовление этюдов, предварительных эскизов. События развивались так быстро, что уже к 1840 году живописный миниатюрный портрет стал жертвой фотографии. Многие художники-портретисты переквалифицировались в фотографов, так как заказчики повалили в ателье дагерротипистов.

Правда, не только портретисты ощутили достоинства рисования с помощью света. Многие пейзажисты оставили кисть и палитру, чтобы служить новой музе. Тот факт, что почти все именитые фотографы тех лет либо учились ранее живописному ремеслу, либо уже были сложившимися художниками, во многом объясняет стилистику их фотографий. Они несли в фотографическое творчество изобразительную традицию, которая без труда обнаруживается в композиции портрета и пейзажа, в выборе освещения, в том, как модель позирует, как объект соотносится с фоном.

Достаточно сравнить портреты, созданные Надаром, или фотопейзажи Верне с нормативными образцами тогдашней живописи, чтобы убедиться в общности установок художников и фотографов. Хотя в данном случае разговор о подражании живописи не совсем точен. Ведь, взяв в руки камеру Дагерра, недавние художники по своему видению, мировосприятию оставались живописцами и новую технику использовали, чтобы служить традиционному искусству по его правилам и законам.

Они создавали фотокартины — то аллегорического содержания на мифологические темы, как это делал Рейландер, то жанровые сцены в интерьере или на фоне пейзажа, как Робинсон, то экзотические виды в духе пейзажной живописи XVIII века, как преисполненные энтузиазма фотографы-путешественники. Казалось бы, налицо — полное подчинение живописи и зависимость от нее. Однако искусствовед и историк искусства М. Алпатов, оценивая достижения портретного искусства XIX века, писал о работах французского фотографа Надара, что это «едва ли не лучшее из того, что было создано в области портрета во второй половине столетия».

Как ни удивительно, но уже в сороковые годы прошлого века появились фотографы, сумевшие по достоинству оценить образные возможности светописи в документальной передаче действительности. Первым среди них следует назвать изобретателя негативно-позитивного процесса Тальбота. Будучи страстным любителем рисования (хотя и не очень умелым), он пользовался камерой-обскурой, но быстро заметил, что при обводке контуров рисунок теряет живость и непосредственность. Это побудило его к поискам светохимического метода фиксации изображения.

До недавнего времени снимки Тальбота приводились в публикациях по истории фотографии как иллюстрации к его открытию. Но первая же крупная выставка его работ (1976 г.) вызвала сенсацию: публике предстал великий фотограф, постигший смысл творческого использования документальной достоверности снимка. И в выборе темы и материала, и в смелой фрагментации натуры, и в крупной детали на первом плане он проявлял чисто фотографический подход к отображению действительности. Но и сторонники живописной стилизации снимков выявляли в своих произведениях и делали достоянием светописи сугубо фотографические средства выразительности.

Обратимся к фактам. Середина прошлого века дала выдающихся мастеров портретного жанра, виртуозно работавших со светом. Вот она специфика фотографии! Снимая на открытом воздухе, английский живописец Хилл смягчал контрастность солнечного освещения с помощью специальных зеркал, а французский скульптор Саломон моделировал светом характерные черты лица. Дж. Камерон использовала для этой цели систему ширм и занавесей. Она же, нарушая принятые правила, наводила на резкость так, чтобы выделить ключевую для портретной характеристики деталь, и тем положила начало освоению такой важной компоненты фотографического пространства, как глубина резкости.

Поначалу казалось, что роль фотографии в изобразительном искусстве будет ограничена пределами, обозначенными еще Деларошем: снимок — это подспорье для художника, нечто вроде наброска в альбоме. В этом качестве светопись хорошо послужила (и продолжает служить теперь) живописи. Уже Делакруа составлял альбомы из портретов своих натурщиков, и альбомы эти всегда были у него под рукой в студии. Энгр заказывал снимки натурщиц у Надара, а Курбе написал по фотографиям несколько картин и среди них одно из известных своих полотен «Ателье художника». Немало подобных примеров и в истории нашего искусства. Снимок Шевченко не сохранился, мы знаем его только по литографии, но по этому снимку Крамской тогда же написал превосходный портрет поэта. Шишкин выезжал на этюды с профессиональным фотографом и охотно использовал фотографию при написании картин: скажем, пейзаж «Сосна под снегом в лунную ночь» создан им по снимку его ученика. Занавес для Частной оперы С. Мамонтова Врубель писал по фотографии вида на Неаполитанский залив, художнически перерабатывая ее.

Примеры легко умножить, ибо сегодня хорошо известно, что художники постоянно обращались к фотографии и пользовались ею в работе, хотя обычно умалчивали об этом: такое считалось неприличным. Когда Моне упрекнули в том, что он писал «Виды Темзы» по снимкам, он, возмущенный, объяснил: «То, как написаны мои «Соборы», виды Лондона и другие полотна — с натуры или не с натуры, никого не касается и не имеет никакого значения. Я знаю множество художников, пишущих исключительно с натуры и тем не менее создающих нечто отвратительное... Главное — результаты» *. Последнее замечание справедливо, но оно не объясняет, какова разница между тем, что автор напишет с натуры и что — по фотографии.

Сегодня мы сознаем, что объектив видит иначе, чем наш глаз, и воспроизводит окружающее на свой лад. Различная резкость по глубине фотографического пространства, смазанность или четкая фиксированность движения в кадре, крупномасштабная деталь на первом плане, ракурс и перспектива, которую может изменять оптика, — творческие компоненты в процессе создания снимка. Сюда же отнесем различные насадки и фильтры, способы сложной печати. Все это вместе взятое чрезвычайно усложнило структуру фотографического изображения, которое по авторской воле можно менять до неузнаваемости в зависимости от цели и функции снимка. Полтора века фотография стремительно росла и развивалась, но и живопись пережила за это время не одну революцию, и все это влияло на их взаимоотношения. Одно только несомненно: любые визуальные аспекты фотографического воспроизведения действительности так или иначе находили свое отражение в живописи.

Заметим, что процесс освоения фотографического видения живописцами начался гораздо раньше в связи с широким использованием камеры-обскуры. Искусствовед Ю. Герчук убедительно показал: анализ городских пейзажей, написанных с ее помощью, выявляет, что независимо от воли автора в них существенно менялось построение пространства. Камера, которая, казалось бы, лишь исполняла роль приспособления для зарисовывания натуры, меняла привычные соотношения главного и второстепенного, целого и части, близкого и далекого, а точность рисунка давала иную меру документальности, зрительной достоверности изображения **.

Продиктованные «зрением» объектива особенности отношения к видимому миру, и прежде всего к пространству, продолжали волновать живописцев и в собственно фотографическую эпоху, когда изображение в камере уже научились фиксировать. Вопрос, чем разнится пространство в картине и фотографии, занимал французского художника и фотографа Ш. Негре, когда он писал городской вид, а потом с той же точки делал снимок. Классик американской живописи прошлого века Т. Икинс фотографировал и писал маслом портрет одной и той же модели, наглядно выясняя разницу между зрением камеры и видением живописца. И можно понять, зачем художник Анри Руссо водил в Лувр базарно-

* Импрессионизм. — М.: 1969, с. 195.

** Герчук Ю. Фотография — до фотографии? — «Сов. фото», 1979, № 10, с. 45.

го фотографа и заказывал ему снимок Венеры Милосской: знаменитого примитивиста интересовало, что добавит к зрению объектива взгляд безвестного владельца деревянной фотокамеры.
Тенденция реалистического отражения действительности в светописи достигает в 80-е годы прошлого века своей вершины в «натуралистической фотографии» (тогда слово «натуралистическая» означало «соответствующая природе»). Ее лидер, британский врач Эмерсон исходил из принципа, что характер фотоизображения должен максимально соответствовать зрительному восприятию мира человеком. По законам физиологической оптики человек всякий раз самопроизвольно фокусирует зрение на наиболее важной детали воспринимаемой реальности — так и надлежало снимать.
И потому фон или передний план на снимках Эмерсона и его сторонников оказывался вне резкости. Вместе с тем Эмерсон, продолжая линию Тальбота, подвергал острой критике любое позирование, театрализованные костюмы и «романтический» съемочный реквизит и требовал от фотографа «правдивости сюжета» и «чистоты фотографического изображения».
Но так же правдиво стремились отразить на полотне истинное восприятие природы импрессионисты (в соответствии с принципами той же физиологической оптики). Влияние фотографии на них по части использования таких будто бы чисто фотографических приемов, как ракурс, разомкнутость композиции, кадрирование, порой сильно преувеличивается. Скорее наоборот: фотографы успешно осваивали композиционные приемы и открытия импрессионистов. Однако справедливо то, что на новаторов живописи второй половины прошлого века влиял сам характер отношения фотографии к реальности и то, как проявлялась документальная природа этого изобразительного средства, как в изображении возникало впечатление живого контакта с действительностью.
В картине мира, которую предлагало творчество импрессионистов, было, правда, серьезное отличие: отсутствие резкости в контурах рисунка (что обосновывалось механизмом воздействия цвета на зрение) диссонировало с резкостью фотографического изображения. И когда импрессионизм утвердил себя в общественном сознании и его принципы стали эстетической нормой в искусстве, многие фотографы принялись снижать резкость снимков мягкой оптикой, способами «благородной» печати, которые основывались на вмешательстве в структуру изображения.
Считается, что пикториализм в светописи, навеянный импрессионизмом, продержался удивительно долго — с 90-х годов до первой мировой войны и завершился в 20-е годы, но он был неоднороден, в нем были свои течения. Так, стиль модерн в фотографии развивался параллельно с живописью этого направления и являлся более органичным выражением чисто фотографического видения. Хорошим примером, подтверждающим эту мысль, могут служить живописные и фотографические произведения такого крупного представителя этого стиля, как чех А. Муха.
Фотография оказывалась на уровне изобразительного искусства. Последующее развитие подтвердило стремление к их взаимной интеграции и привело к тому, что сегодня мы рассматриваем живопись и фотографию как части единой визуальной культуры, выражающей коллективный человеческий опыт. Уже первые десятилетия XX века дали немало подтверждений общности их внутреннего развития — в перекличке идей, пересечении изобразительных решений, сходстве творческих концепций. Например, зачинатели сюрреализма признавали, что их вдохновляло творчество французского фотохудожника Атже, образный строй его фотографий.
В 20-е годы кардинально меняется отношение к резкости фотографического кадра, особенно в течении «новой предметности», ярким представителем которого был немецкий фотограф Ренгер-Патч. Резкость нужна была, чтобы повысить воздействие изображения на зрителя благодаря четкой передаче фактуры поверхностей и «приближению» объекта к зрителю. Одновременно подобное течение развивалось в живописи. Кубисты и дадаисты развивали технику коллажа, а рядом в фотографическом творчестве Лисицкого, Родченко, Ман Рея, Моголи-Надя расцветал фотомонтаж и техника фотограммы. Моголи-Надь ставит проблему взаимоотношений фотографии с изобразительным искусством в книге «Живопись и фотография» (1929): снимок у него отображает конкретику окружающей действительности, картина выявляет сущности предметов и явлений.
Пожалуй, в первой половине века определенные формотворческие тенденции чаще рождались в живописи и потом влияли на фотографию, но нередко сходные импульсы возникали одновременно, как это было с принципом «найденного объекта». В расширенном значении этот принцип нашел применение и в фотографии, здесь он был обогащен временной характеристикой — понятием «решающего момента».
Начиная с 50-х годов взаимодействие, обмен идеями и техническим опытом между живописью, графикой, скульптурой и фотографией становится особенно интенсивным. Не случайно автор классических трудов по истории и теории фотографии Б. Ньюхолл отмечает, что фотографию нельзя рассматривать без глубокого знания быстро меняющихся направлений в изобразительном искусстве.
Еще недавно было принято рассматривать фотографию как тип описательного изображения. Перед второй мировой войной Пикассо говорил фотографу Брассаи: «Когда видишь, что вы выражаете фотографией, сознаешь, чем живопись не должна заниматься... Зачем художнику изображать то, что можно прекрасно запечатлеть объективом? Ведь это было бы абсурдом, не правда ли? Фотография появилась вовремя, чтобы избавить живопись от всякой описательности, рассказа и даже сюжета» *. И надо признать, живописцы сполна использовали предоставленную им свободу, освободив искусство не только от описательности, но в ряде авангардных течений и от самого предмета. Какое-то время казалось, что изображение повседневной жизни — занятие исключительно для фотографов, а дело живописи — углубляться в проблемы формы, совершенствовать пластический язык, чтобы говорить на нем о чистых сущностях.
Когда художники обнаружили, что связи живописного видения с действительностью во многом утрачены, прервано накопление жизненных наблюдений и их перевод в реальные образы картины, они обратились к опыту фотографии, к ее образным решениям.
Сегодняшние отношения изобразительного искусства и фотографии ярче всего проявились в таком течении живописи, как фотореализм. Художники начали писать человека и предметы по снимкам, без контакта с подлинным объектом. Иллюзорная данность фотоснимка становилась для них действительностью. И раньше писали по фотографиям (вспомним Крамского, Курбе, Шишкина), но тогда изображение строилось с оглядкой на натуру, в авторской живописной манере. Теперь же снимок берут не просто за основу, он превращается в первообраз картины. Художник переживает не жизненный материал, но его фотографическую копию и от нее набирается впечатлений и эмоций. Вероятно, можно увидеть в этом некоторый смысл, потому что для современного человека фотографические образы информационного потока порой заменяют общение с реальным миром.
Чтобы добиться задуманного результата, фотореалистам пришлось в процессе написания картин «уподобляться» механическому устройству фотоаппарата. Ведь для того, чтобы сохранить фотографическую стилистику на полотне, надо было исключить возможность проявления собственной воли, видения, свободного жеста руки с кистью. Отсюда работа с диапроектором и перевод изображения на холст по масштабной сетке, когда ее квадраты заполняются вразбивку, без всякой закономерности, холст переворачивается, а краска накладывается аэрографом — и все это для того, чтобы прецизионно и безличностно воспроизвести саму структуру материального слоя фотоснимка.
Фотореалист отождествляет изображение на снимке с реальностью, поэтому его так занимает проблематика фотографического кадра. И если для фотографа светопись — средство визуального познания мира, то фотореалист сделал ее предметом и темой картины. Непосредственность фотографии, связанная с ощущением достоверности, прямого контакта с реальностью преобразуется в фотореализме в качество живописного изображения. Круг замкнулся: светопись начинала строить свою речь, используя язык живописи, сейчас живопись познает реальность, взяв на вооружение привычную материю фотографической образности.
И все-таки фотореализм как художественное течение, обнажившее остроту взаимодействия фотографии и живописи, — лишь частный случай этой проблемы. На наших глазах у художников изменяется сам способ ведения диалога со зрителем, потому что они не могут не учитывать, насколько изменился визуальный опыт аудитории благодаря фотографии, кино, телевидению. Обращение живописцев к фотографии и иным средствам массовой коммуникации, в основе которых лежит фотоизображение, связано с тем, что технические искусства способствуют более тесным контактам живописи с социальной действительностью. Срабатывает воспитанное прежде всего фотографией представление о том, что любой фрагмент действительности в принципе может стать предметом искусства. Существенно также желание художников усилить воздействие живописного холста или графического листа на зрителя подчеркнутой документальностью изображения. Анализируя произведения художников на последних отечественных выставках, критики говорят о «живописи фотовзгляда», «слайдовой живописи», выделяя этим новые изобразительные качества, появившиеся в картинах не без влияния фотографии. Зритель легко воспринимает светооптическую выписанность деталей, острые фотографические ракурсы, пространство, построенное как бы с помощью широкоугольного объектива, откровенную фрагментацию сюжета. Стремление создавать живописное полотно как фотокадр ведет к пересмотру традиционного отношения художника к натуре. И в этом также проявляется взаимодействие живописи и графики с фотографией.

* «Сов. фото», 1966, № 5, с. 22.

Николай Парлашкевич

Поэзия жизненных впечатлений



П. КИСЕЛЕВ

С легкой руки администраторов от искусства, организующих всевозможные выставки, просмотры, семинары, возрастом творческой зрелости в драматургии и поэзии, живописи и фотографии у нас стало принято считать пятый десяток лет. А до сорока все — молодежь, резерв, «наша смена»... Дебютирующему на этих страницах Павлу Киселеву — 33 года. Всего или уже?

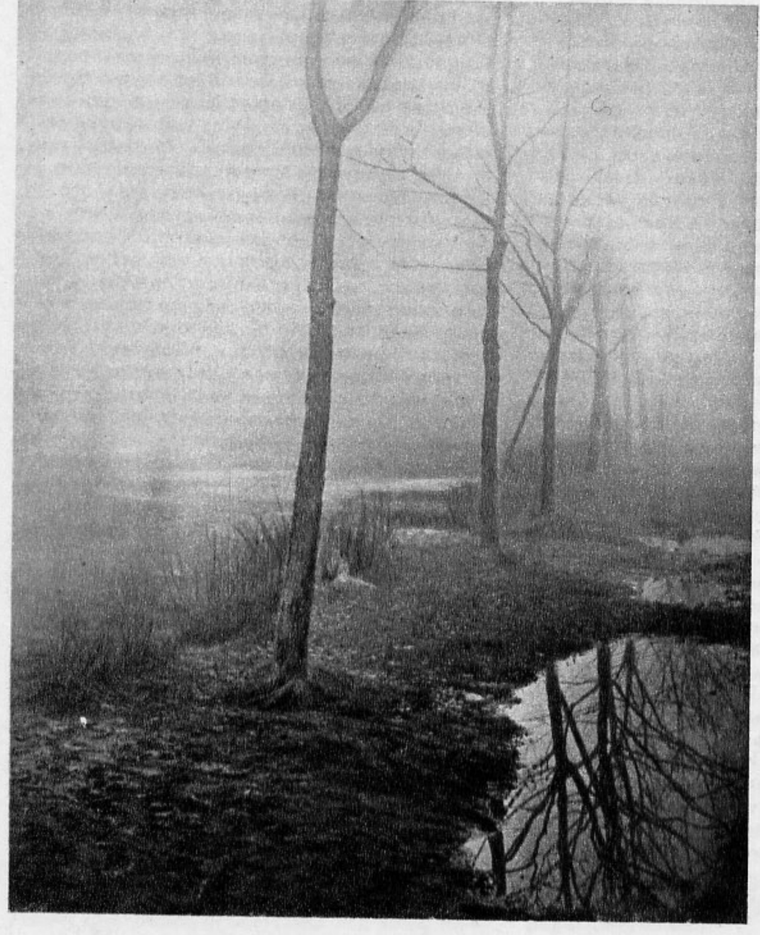
Творческое лицо человека формируется, помимо природной одаренности, за счет его жизненного и эстетического опыта. За спиной у Киселева — технический вуз, десять лет работы инженером электронной техники. И в области эстетического освоения действительности он успел многому научиться, попробовал себя в разных видах творчества: рисовал и лепил, увлекался чеканкой, керамикой, резьбой по дереву. Знакомство с фотографическим «выставочным фондом» Павла Киселева, а он включает сегодня около ста работ, говорит о своеобразии художественного видения автора, о наличии определенной ансамблевости его стилевых и методологических принципов. Думается, все сказанное дает полное основание говорить о творчестве этого фотографа всерьез, без скидок на молодость и неопытность, говорить — не констатируя наличие поисков, а анализируя найденное.

В эссе «Муки музы» Андрей Вознесенский высказывает на первый взгляд парадоксальную мысль: «Главная общность поэтов — в их отличии друг от друга». Но суть ее проста и бесспорна: быть творцом, личностью в искусстве — значит иметь свое лицо. Чтобы определить, что же делает фотохудожника Павла Киселева непохожим на его коллег, попробуем ответить на три классических вопроса, с которых принято начинать анализ произведений изобразительного искусства.

Первый из них — «что видит художник?», то есть какие мотивы и объекты реального мира лежат в сфере его интересов? Второй — «как он видит?», как интерпретирует увиденное, в какую форму переплавляет свои эмоциональные восприятия действительности? И, наконец, третий — «ради чего он творит?», какова социальная позиция художника?

Итак, что же снимает Павел Киселев? Сам он говорит, что работает во всех жанрах. Действительно, в его коллекции есть студийные и репортажные портреты, пейзажи и натюрморты. Но многое здесь и отсутствует. Фотохудожника явно не привлекает событийность. Нет у него и жанровых снимков, в привычном понимании этого термина. Киселева не интересуют драматургические сюжеты, острые жизненные ситуа-

ФОТО **ПАВЛА КИСЕЛЕВА**



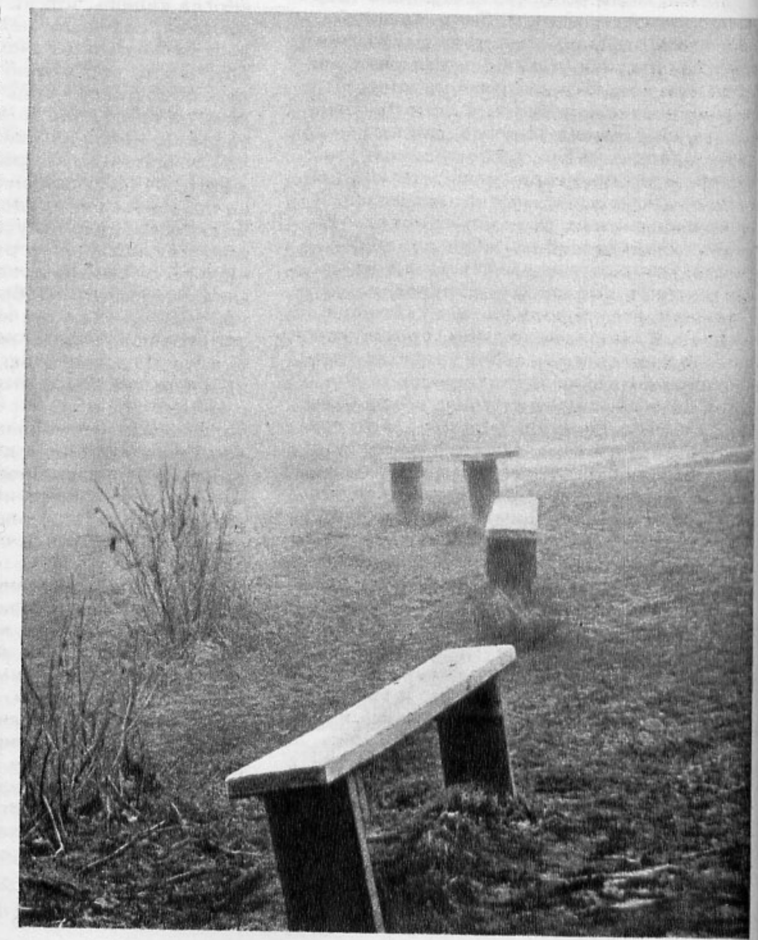
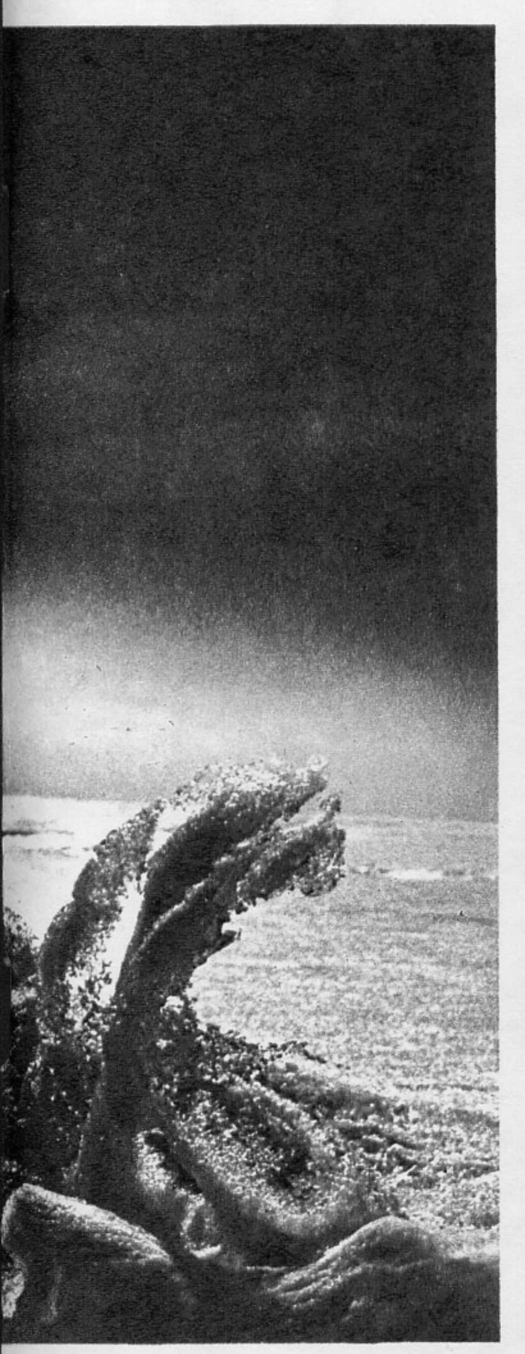




ФОТО **ПАВЛА КИСЕЛЕВА**





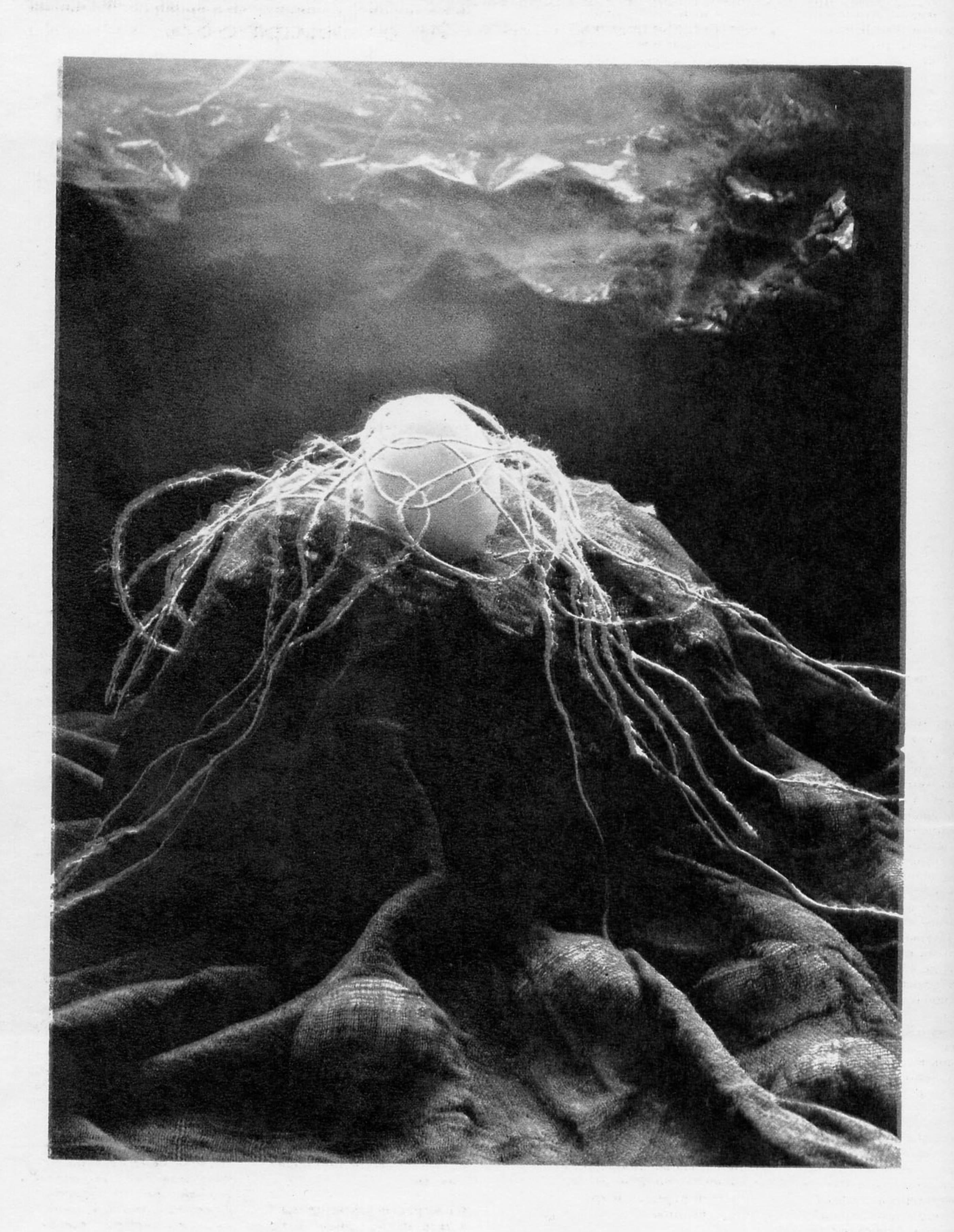


ФОТО **ПАВЛА КИСЕЛЕВА**

ции. Приглядевшись к портретам, увидим, что герои их практически лишены бытовых и социальных характеристик. Его пейзажи — не величественные, детализированные картины природы, а не слишком конкретные во времени и пространстве фрагментарные зарисовки. И даже натюрморты, по собственному признанию фотографа, не натюрморты, в полном смысле слова: с одной стороны, они — не аллегорические выражения идей автора, с другой — не попытка выразить материальную суть вещей.

Из этих отрицаний постепенно становится ясным, к чему стремится автор во всех своих работах, независимо от их жанра, что составляет смысл и своеобразие его творчества. Главное для него — не воссоздание конкретных, индивидуализированных образов людей, явлений, картин природы, а отражение их особого эмоционального состояния. Отсюда и то ощущение мгновенности и естественности жизненных впечатлений, которое несут снимки Павла Киселева. Фотография для него — своего рода мостик, помогающий установлению духовных отношений между зрителем и запечатленной реальностью.

Такая творческая установка во многом роднит фотографа с художниками-импрессионистами. «Фотография — мое окно в мир света, цвета, воздуха, — говорит Павел Киселев. — В этом мире я отдыхаю, открывая в кажущемся беспорядке окружающих меня вещей композиционно и пластически совершенные островки, находя гармонию линий, форм, световых и цветовых пятен в самом обыденном и прозаическом». И, анализируя выразительные средства, которыми он пользуется, мы найдем немало параллелей с живописной импрессионистической пластикой.

Одна из отличительных стилевых особенностей снимков Киселева — фрагментарность их композиционных решений, на первый взгляд статичных, а на деле всегда обладающих внутренним движением. Она достигается за счет смещения равновесия тональных масс на плоскости снимка, некоторого размыва форм и очертаний предметов, пульсации световоздушной среды.

Так же как импрессионисты, Павел Киселев отдает предпочтение чувственной стороне зрительного восприятия окружающего мира. А поскольку такое восприятие почти всегда представляет собой смесь ясного и неясного, сказанного и недоговоренного, его фотографические сюжеты, как правило, неоднозначны, таят в себе нечто скрытое, тем самым привлекая зрителя к активному эмоциональному сотворчеству. Так, например, один из его женских портретов по своему рисунку почти тривиально салонен, но ускользающий взгляд глаз, почти скрытых тенью от шляпы, заставляет нас вспомнить о вечной тайне женственности. А в другом случае зыбкий, размытый образ девушки, отразившийся в оконном стекле, именно в силу своей эфемерности обретает утонченно лирическое звучание: сон, след, память...

Работая над пейзажем, Павел Киселев воссоздает живую природу в ее гармонических связях, выбирая для съемки те ее состояния, когда все элементы в кадре проникнуты единым настроением.

И даже такие, казалось бы, контрастные детали снимка, как чеканный силуэт уличного фонаря и мятущиеся облака грозового неба, обладают у него внутренним единством. Дополняя друг друга, они усиливают эмоциональное воздействие фотографического образа.

При всей условности его натюрмортных построений, явно ощущается, что предметный мир интересует фотохудожника лишь как своеобразный эмоциональный эквивалент, позволяющий опосредованно воплотить поэтические переживания самого автора.

«Чем станет снимок — протокольным документом или художественным образом, скучной прозой или стихами — зависит от того, насколько увиденное задело тебя за живое, — считает Павел Киселев. — Плохо, когда фотография оставляет впечатление просто красивой картинки. Она должна вызывать отклик в душе зрителя, рождать цепь новых ассоциативных образов». В этом высказывании — суть творческой позиции фотохудожника.

Она глубоко гуманистична, ибо Павел Киселев верит, что средствами фотографии можно и нужно заставлять людей размышлять о серьезных и сложных общечеловеческих проблемах. Во имя этой веры он и трудится сегодня.

«Интерпрессфото-87»

XIII Международная выставка «Интерпрессфото-87» под девизом «За мир и взаимопонимание между народами, за гуманизм и прогресс» проводится Международной организацией журналистов, ее фотосекцией и Иракским союзом журналистов. Фотовыставка «Интерпрессфото-87» состоится в Багдаде с 23 октября по 23 ноября 1987 г., она явится смотром достижений в области документальной и художественной фотографии. Цель выставки — пропаганда гуманистических идеалов демократической фотожурналистики, ее роли в борьбе народов за мир, против ядерной войны, против гонки вооружений на Земле и в космосе, против социального и расового гнета, за право на жизнь для всех людей, за право на обучение, культуру, спорт и отдых, за охрану окружающей среды. В выставке могут принять участие профессиональные фотожурналисты всех стран мира.

На выставку принимаются как отдельные цветные и черно-белые фотографии (не более 6), так и фоторепортажи, серии (максимум 2, не более чем из 9 фотографий каждая).

Формат снимков — не более 40×50 и не менее 24×30 см. Принимаются фотографии, сделанные в 1985—1987 гг.

К каждой фотографии необходимо приложить два контрольных отпечатка форматом 18×24 см для каталога. Очередность снимков в серии определяется автором. На обратной стороне фотографии должны быть указаны фамилия автора, страна, название, номер категории и ее кодовый знак. Название фотографии (серии), полный адрес с указанием страны проживания автора, места его работы и принадлежности к журналистской организации сообщаются на отдельном формуляре. Фотомонтажные работы на конкурс не принимаются.

Фотографии могут присылаться по следующим категориям:

Информационные снимки — N
Серии фотоснимков, фоторепортажи не более девяти фотографий — PS
Портреты людей — P
Спортивные снимки — SP
Человек и его дело — MW
Человек и повседневная жизнь — ML
Цветное фото — C

Подписью на заполненном формуляре фотограф подтверждает свое авторское право на снимок и уполномочивает организаторов выставки «Интерпрессфото-87» выставлять его фотографии и располагать ими бесплатно в целях популяризации в течение одного года со дня открытия выставки.

Присланные фотографии автору или приславшей их журналистской организации не возвращаются.

Фотографии должны быть представлены до 10 апреля 1987 г. по адресу: 119021, Москва, Зубовский бульвар, 4. Союз журналистов СССР, с пометкой «Интерпрессфото-87».

Все представленные работы рассматриваются международным жюри выставки. В его состав войдут 13 известных фотожурналистов из 13 стран мира. Жюри производит отбор снимков для экспозиции и определяет призовые снимки. Главный приз МОЖ в размере 1000 долларов будет присужден автору отдельного снимка или серии снимков, особенно ярко выразивших девиз выставки и его актуальное значение.

Победитель конкурса будет приглашен на открытие выставки «Интерпрессфото-87». МОЖ и Союз журналистов СССР присудят премию имени Александра Родченко — поездку по СССР. За лучшие работы в каждой из семи категорий присуждаются:

одна золотая медаль с дипломом, две серебряные медали с дипломом, три бронзовые медали с дипломом.

Победителям также будут вручены призы Всемирного Совета Мира, Международной демократической федерации женщин, Всемирной федерации профсоюзов и иракских организаций. МОЖ также будет присуждать звание «Международный мастер прессфотографии».

Каждый участник получит диплом и каталог выставки.

От Дагерра до наших дней







Фотография приближается к знаменательному юбилею — 150-летию со дня открытия. К этой дате готовят подарки многие авторы в нашей стране и за рубежом. Они рассказывают об успехах светописи, сделанных за полтора столетия в различных областях ее применения — научной, технической, художественной.
Обратимся лишь к трем книгам, выпущенным в течение двух последних лет и адресованным широкому кругу читателей.
Богата исторической информацией работа английского ученого и популяризатора науки Джона Дариуса «Недоступное глазу» *, посвященная традиционным и новейшим методам фотовоспроизведения процессов, не наблюдаемых невооруженным глазом. В книге опубликовано 100 фотографий, которые были выполнены в период с 1840 года по наши дни.
Видный специалист в области научной фотографии, член-корреспондент Академии наук СССР К. Чибисов так отозвался об этом труде в предисловии к русскому изданию: «После двух лет кропотливой поисковой работы при поддержке ряда ученых и научных организаций автору действительно удалось собрать коллекцию необычных, редких фотографий, отражающих этапы разнообразных исследований во многих научных областях, — это микрофотография и космическая фотография, рентгенография и ядерная фотография, медицинская фотография и астрономия. Иными словами, книга Джона Дариуса не только знакомит читателей с достижениями собственно фотографии, но и позволяет получить редкие и важные сведения по различным отраслям знания...
Несомненной заслугой автора следует считать и то, что он сумел отыскать немало таких исторических фотографий, которые на протяжении полуторавекового существования фотографической науки оказались настолько забытыми, что их можно было считать почти утерянными.
И вот теперь исследования Дариуса не только дали им «второе рождение», но и со всей очевидностью показали величайшую роль фотографии в науке».
Так же высоко отозвался К. Чибисов о книге Сергея Морозова «Творческая фотография» **, за короткий срок выдержавшей два издания.

* **Джон Дариус.** Недоступное глазу (перевод с английского А. Доброславского). — М.: Мир, 1986.
** **Сергей Морозов.** Творческая фотография. Издание второе. — М.: Планета, 1986.

«Если в книге Дариуса отражены исторически уникальные достижения в различных областях научной фотографии, — говорит К. Чибисов, — то книга Морозова последовательно иллюстрирует прогресс и современное состояние различных направлений художественной и документально-репортажной фотографии».
Сопоставляя издания, ученый заключает: «Вместе они дают достаточно полное представление о научных и художественных достижениях отечественной и мировой фотографии. Особенно ценным в обеих книгах является сочетание удачно подобранного иллюстративного материала и теоретических комментариев к нему».
Вплотную к названным примыкает работа Ю. Василевского «Фотография без серебра» *. Автор разъясняет, что галоидосеребряный процесс — не единственный метод получения изображения. Существуют и развиваются так называемые бессеребряные или электронные методы фотосъемки.
В книге рассказано, что электронные методы были сначала разработаны для записи изображений электронным лучом на обычную фотопленку. Такая запись получила распространение в фототелеграфии и в телевидении. Потом, в 50-х годах, изображение было записано на магнитную ленту, родилась термопластическая запись изображений. В 60—70-х годах появились разновидности лазерной записи, которая осуществляется как сфокусированным лучом лазера, так и в голографической форме.
Василевский знакомит читателей с принципом работы первой в мире видеофотокамеры, созданной в Японии. Аппарат может записывать 50 цветных снимков и немедленно воспроизводить их на обычном цветном телевизоре. С помощью специального печатного устройства он может выдать «жесткие копии» — фотоотпечатки в виде цветных открыток. Записанные изображения аппарат способен даже «переслать» по обычному телефону.
В книге делается попытка предсказать перспективы развития фотографии в обозримом будущем.
Рекомендуем читателям эти интересные издания.

А. ИВАНОВ

* **Ю. Василевский.** Фотография без серебра (серия «Массовая фотографическая библиотека»). — М.: Искусство, 1984.

«Беломорье-87»

Архангельский областной совет профсоюзов, обком профсоюза рабочих строительства и промстройматериалов, Дворец культуры строителей, фотоклубы «Сполохи» [Архангельск], «Сиверко», «Свет» [Северодвинск] проводят межклубную выставку «Беломорье-87».

К участию в выставке приглашаются фотоклубы и отдельные авторы. Клубная коллекция не должна превышать 20 работ, от одного автора принимается не более 5 снимков. Серия до 5 фотографий считается за одну работу. Оргкомитет оставляет за собой право экспонировать серии не полностью. На конкурс принимаются черно-белые фотографии форматом 30×40 см, независимо от размера изображения на бумаге. Для издания каталога и популяризации выставки в прессе необходимо приложить к каждой фотографии по два контрольных отпечатка размером 18×24 см.
На обратной стороне фоторабот необходимо указать фамилию, имя и отчество автора, профессию, адрес с указанием индекса, телефон, название клуба. Возврат работ гарантируется.

Главный приз выставки вручается автору лучшей индивидуальной подборки в экспозиции.

Три клуба-лауреата и авторы лучших работ по темам (портрет, пейзаж, жанр, спорт, эксперимент) награждаются памятными медалями и дипломами.

Специальный приз выставки «Беломорье-87» вручается за удачное воплощение темы Севера в фотографии.

Каждый участник выставки получит каталог и афишу.

При комплектовании экспозиции и подведении итогов предпочтение будет отдаваться новым работам.

Фотографии следует отправлять до 30 апреля 1987 года по адресу:
163046, Архангельск,
ул. Энгельса, 93
ДК строителей,
фотоклуб «Сполохи»,
выставка «Беломорье-87»

По мотивам...



А. ДОРОГАН

Признаем, что мы часто бываем голословны, когда говорим о влиянии на фотоискусство других смежных искусств. Ограничиваемся лишь констатацией взаимопроникновения, но порой даже не можем указать на конкретные имена. Кто повлиял, когда, в какой степени?

Вопросы эти требуют теоретических разработок, отдельного разговора. Но вот что совершенно очевидно: влияние русских поэтов-лириков, прежде всего Пушкина и Есенина, на творчество многих представителей пейзажной фотографии. Причем фотографы и не скрывают этого влияния, а, напротив, гордятся им. Нередко в качестве подписей к снимкам даются отдельные строки поэтов. Но, как правило, в этих случаях объединение фотографии и стихов получается искусственным, а потому и не обязательным. А вот тогда, когда сам дух поэзии оживает в фотографическом изображении, как бы растворяется в нем, не возникает никакой необходимости подсказывать зрителю: вот здесь «унылая пора...», а здесь — «в золото одетые леса...» (Правда, есть исключения из этого правила. Сошлемся, к примеру, на опыт Виталия Собровина, выпустившего несколько фотокниг, где поэзия и фотография гармонично сосуществуют.)

Фотолюбитель из Белгорода, инженер-строитель Александр Дороган давно любит поэзию Есенина, поэтому многие его фотографии навеяны строками русского поэта. Подчеркнем это слово: навеяны. Ибо снимки Дорогана — не фотографические иллюстрации к поэтическим образам. Здесь происходит та же история, что и с экранизациями литературных произведений. Одни добросовестно следуют их букве. Другие — духу. И тогда в титрах пишут: по мотивам.

Пожалуй, самая удачная фотография из тех, что сняты «по мотивам Есенина» — работа «Ушла...» Название, правда, могло быть и менее претенциозным. Но суть в другом. Фотографический образ по-настоящему поэтичен...

И. ГУДИМОВ

МЕЛОДИЯ ТИШИНЫ

ФОТО **АЛЕКСАНДРА ДОРОГАНА**

ФОТО АЛЕКСАНДРА ДОРОГАНА



«СУШИЛКА»

НА РОДИНЕ ОТЦА

УШЛА...

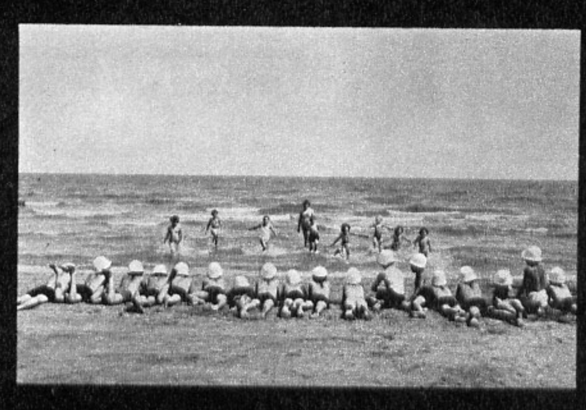


«У природы нет плохой погоды...»



Р. АГАСЬЯНЦ
(МОСКВА)
В ЛЮБУЮ ПОГОДУ

Обильные снегопады, чуть ли не тропические ливни... Наш редакционный «институт прогнозов» предсказывал осадки, но не в таком количестве. Правда, эти обильные осадки были настроены к человеку как-то по-доброму. Поэтому несмотря ни на что, можно сказать, что барометр конкурса показывал на «ясно». Мы не откроем тайны: большинство авторов не делают снимки специально «на тему», а выбирают из уже готовых, сделанных по другому случаю. Мы не против такого подхода к участию в конкурсах, при условии, естественно, что работы читателям неизвестны.
К числу таких снимков принадлежит «В любую погоду» москвича Р. Агасьянца, который удостоен первой премии.
Жюри поощряет автора не только за теплоту и лиричность содержания, но и за точность выбора фотографии именно на этот конкурс.

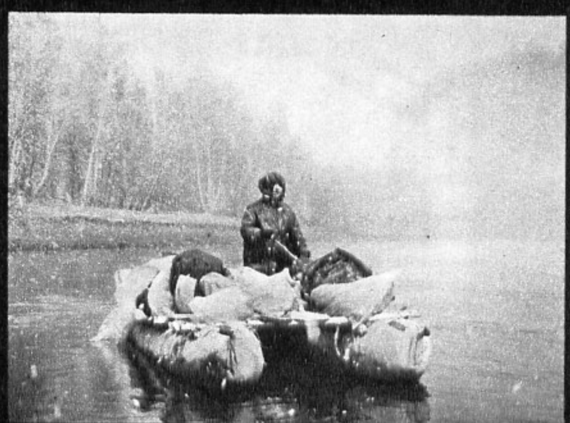


















К. БАБАЕВ
(БАКУ)
НА БЕРЕГУ

А. ГОРЮНОВ
(АЛАТЫРЬ)
ДЕРЕВЕНСКИЙ МОТИВ

Ю. ВЕНГЕРЕШ
(КИЕВ)
СНЕГОПАД

Б. ДОЛМАТОВСКИЙ
(МОСКВА)
ДОЖДЬ ПО-МОСКОВСКИ

В. ВЯРГИЕВ
(ВЛАДИВОСТОК)
ДОРОГА

Д. БОЙКО
(ЧЕЛЯБИНСК)
ПО РОДНОМУ КРАЮ

П. ЧИПЛИС
(ПАНЕВЕЖИС)
ОСЕНЬ

Н. БОБРОВ
(ГОРЬКИЙ)
ЛОВИСЬ, РЫБКА...

Новинки Лениздата

Лениздат порадовал фотолюбителей новой книгой *. Книга состоит из трех разделов. Первые два посвящены черно-белым и цветным фотоматериалам. Здесь рассматриваются сенситометрические, физико-механические и структурные свойства светочувствительных негативных и позитивных фотоматериалов; приводятся данные по ассортименту выпускаемых отечественной фотопромышленностью пленок и бумаг, описываются процессы их обработки; даются свойства некоторых фотореактивов и т. д. Третий раздел «Фотографическая печать» охватывает разнообразные технические приемы получения изображения на черно-белых и цветных фотобумагах обычными методами и с помощью изогелии, псевдосоляризации, голокопии. Книга проиллюстрирована фотографиями с описанием технических приемов съемки и печати. К сожалению, в книгу не включено описание процессов и составов растворов для обработки новых фотобумаг на полиэтиленированной подложке, а также допущен ряд ошибок, которые вызваны, по всей вероятности, отсутствием в издательстве опыта выпуска фотографической литературы. Несмотря на отдельные недостатки, это издание будет полезно широкому кругу фотолюбителей.



И. ПЕРЕСАДИН

* Киселев А. Я. Фотоматериалы: обработка, печать. — Л.: Лениздат, 1986.



Взгляд Родченко

Имя советского художника, дизайнера, фотографа Александра Михайловича Родченко (1891—1956) широко известно в современной культуре. Более 30 лет своей творческой жизни Родченко отдал фотоискусству.
За рубежом вышло немало изданий, посвященных творчеству Родченко, в частности его фотографиям. Это обзорные книги, каталоги выставок, небольшие брошюры. В нашей стране единственная книга Л. Ф. Волкова-Ланнита, знакомившая с разными гранями таланта Родченко, издана уже более 20 лет назад. Настало время более полного показа фотографического наследия этого удивительно разностороннего и изобретательного художника.
Издательство «Планета» подготовило монографию А. Лаврентьева — более 300 работ А. Родченко. Пять разделов книги посвящены различным аспектам фотографического творчества Родченко. Читатели увидят фотомонтажи и плакаты, портреты тех, кто стоял у истоков советской литературы и искусства: В. Маяковского, Н. Асеева, А. Веснина, А. Довженко и многих других. Секрет сохраняющегося влияния фотографий Родченко на многие поколения фотографов заключается в их новой эстетике. Поэтому специальный раздел книги посвящен художественным проблемам фотоискусства. Репортаж, фотосерия и журнальная фотография Родченко вошли в раздел «Фотография и публицистика». Спортивные и цирковые снимки раскрывают ритмы и образы движения. Помимо текстовой части, предваряющей снимки той или иной темы, многие фотографии снабжены комментариями, раскрывающими место и время съемки, творческие задачи мастера. Часть снимков — документальные кадры Москвы в период первых пятилеток, портреты и спорт — выделены вторым цветом. Книга выходит в свет в начале 1987 года.

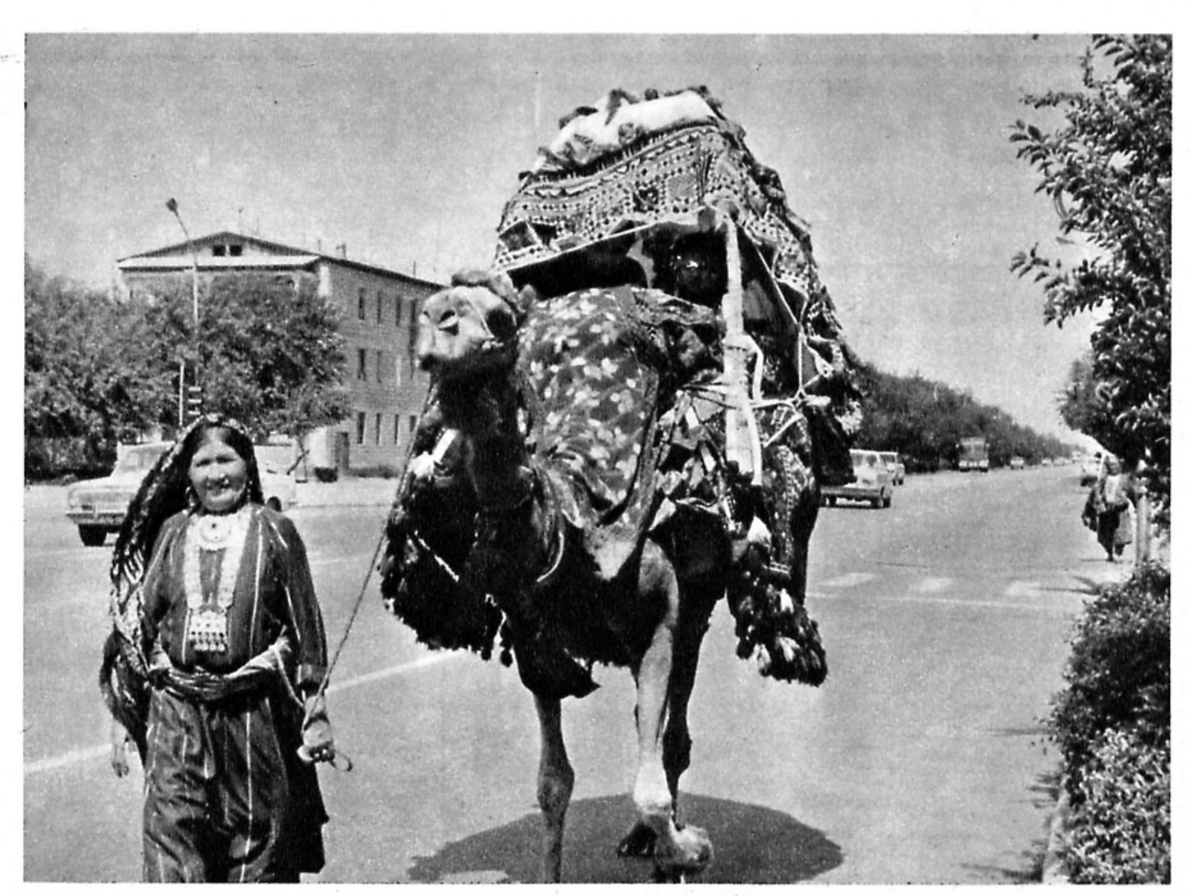
Л. ЧЕРКАССКАЯ

Опора на молодежь

Дом печати в центре Якутска — перекресток путей-дорог фотографов автономной республики. Последние два года в выставочном зале Дома печати почти без перерыва демонстрируются фотовыставки разной тематики и жанров. Проводятся они при активнейшем участии фотосекции Союза журналистов Якутской АССР, возглавляемой фотокорреспондентом республиканской газеты «Кыым» («Искра»), заслуженным деятелем искусств РСФСР и Якутской АССР Е. Порядиным.
Преодолевая немалые трудности технического и организационного характера — слабое техническое обеспечение, отсутствие лаборатории для совместной работы коллег, сложности с транспортом на бескрайних просторах Севера — фотосекция ведет систематическую творческую работу с молодыми фотографами. За последние два года по инициативе секции почти все фотокорреспонденты районных газет прошли стажировку в Якутске. Наиболее способные из них были приняты в Союз журналистов СССР. Работы молодых фотографов обсуждаются на заседаниях секции, в коллективах редакций, привлекают внимание широкой журналистской общественности.
Одна из форм работы с молодежью — фотоклуб «Репортер» при редакции газеты «Индустрия Севера». Клуб молод — ему чуть больше трех лет. Руководит им фотокорреспондент этой газеты В. Толкачев. Далеко не все снимки членов клуба публикуются в газете, но участие в его деятельности — хорошая школа репортерского мастерства. Творческим подходом отличаются работы Лидии Ковшовой, Петра Тимощенко, Бориса Мухачева.
Далеко за пределами республики известно творчество фотонатуралиста Юрия Коковина — от его работ «веет» лесной свежестью, добротой к природе и к «братьям нашим меньшим». В прошлом году в течение четырех месяцев их совместная экспозиция демонстрировалась в Якутске, где пользовалась большим успехом. Выставки этого клуба очень популярны у жителей Нерюнгри и Якутска.
В фотосекции состоит немало фотожурналистов с большим опытом. Вот уже 30 лет не расстается с фотоаппаратом Е. Порядин. Его многолетняя работа, всегда отличающаяся точностью, оперативностью, надежностью и высоким профессионализмом, удостоена республиканской журналистской премии имени Ем. Ярославского. На творческом счету репортера немало персональных выставок. В прошлом году, побывав в Монголии на праздновании дней Якутии, Е. Порядин сделал большую выставку и посвятил ее советско-монгольской дружбе. После экспонирования в Якутске, в районных центрах республики выставка была подарена автором Тойбохойскому народному музею имени В. И. Ленина. И еще два журналиста были отмечены премией имени Ем. Ярославского — В. Яковлев и А. Фаламов. В Якутском книжном издательстве изданы их фотоальбомы, воспевающие красоту северного края.
Один из старейших фотографов Якутии И. Канаев плодотворно трудится в республиканской пионерской газете «Бэлэм буол» («Будь готов»). Фотографировать он начал еще в довоенные годы. Фронтовик, дошедший до Берлина и награжденный боевыми орденами, он больше всего ценит мир на Земле и детские улыбки. На персональной выставке И. Канаева, открытой в Международный день защиты детей, экспонировалось более двухсот работ, и на всех снимках — только дети. Средства, полученные от этой выставки, автор передал в Советский Фонд мира.
Хороших результатов добились молодые фотожурналисты П. Оконешников и С. Саввин, работающие в районных газетах. С выставками их фотографий познакомились жители этих районов.
В этом году правление Союза журналистов Якутии планирует провести несколько фотовыставок — работа над их подготовкой уже началась, фотосекция приложит все силы, чтобы они были интересными и пользовались успехом.

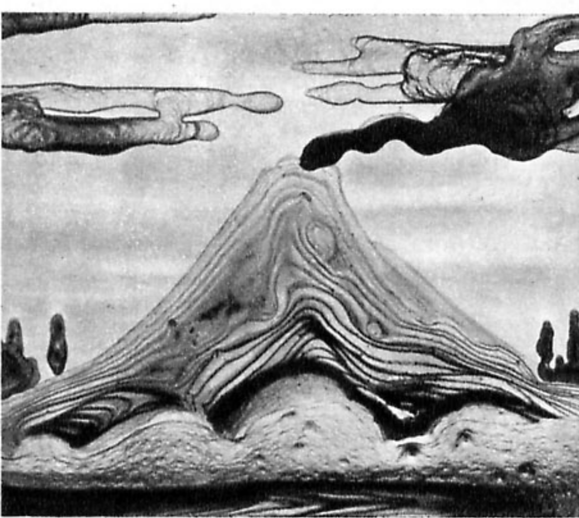
И. БОРИСОВ,
ответственный секретарь правления СЖ Якутии

Из читательских конвертов...



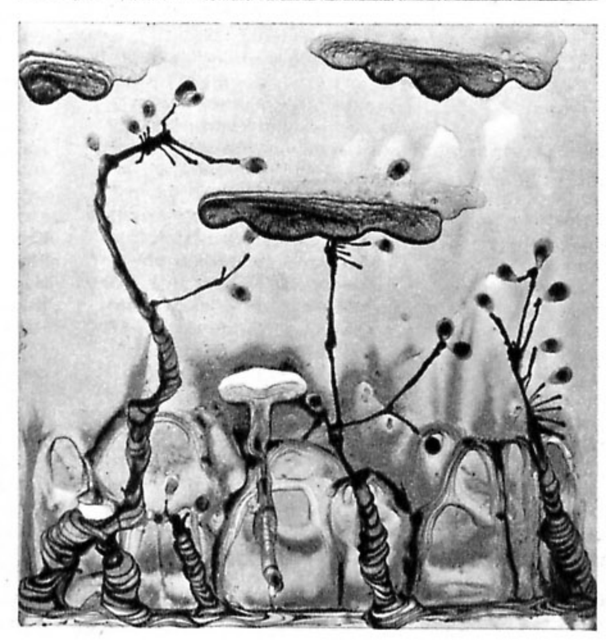
Дорогая редакция! Мне 37 лет, работаю на бульдозере уже 15 лет. Раньше я не замечал вокруг ничего интересного, потому что после работы в голове было одно — выпить пива или «заклятые» сто граммов. Когда я бросил выпивку и друзей по стакану, первые месяцы не знал, что делать, чем заняться. Решил купить фотоаппарат. Начинал со «Смены», а сейчас у меня «Зенит-Е». Теперь у меня появились друзья, с которыми хотели организовать при Доме культуры фотоклуб, но, к сожалению, ничего не получилось. Так до сих пор и занимаемся в одиночку.
И. Кормоги,
г. Виноградово
Закарпатской обл.

Ред.: Вся пресса пишет сегодня о том, как отвлечь людей от «зеленого змия». И вот человек сам, без уговоров бросает пить. Казалось бы, кому-кому, а таким людям должны предоставить все возможности для свободного творческого развития. Ан нет.
Мы обращаемся к городским властям г. Виноградово с настоятельной просьбой разрешить проблему, создать фотоклуб.



Уважаемая редакция! Сам я художник и, кроме того, занимаюсь фотографией. Люблю экспериментировать. Вот один из моих опытов. На пластинку стекла равномерно наношу слой разведенной черной туши и затем через трубочку выдуваю различные фигурки. После высыхания туши стекло с полученным изображением нужно переснять в контровом свете.
А. Братцев,
Сыктывкар

Ред.: Эксперимент забавный. Его можно, наверное, использовать для прикладных фотографических целей, декоративного оформления интерьеров и т. п.



А. БРАТЦЕВ
УЗОРЫ НА СТЕКЛЕ

Уважаемая редакция! Снимок, который я посылаю вам, в своем роде уникальный. Даже жители нашего города не всегда могут наблюдать это событие, которое можно отнести к уходящим в прошлое свадебным обрядам туркменского народа. На снимке женщина ведет верблюда со специальным шатром, в котором из кишлака в кишлак перевозили невесту к жениху.
В. Пшеничников,
Небит-Даг

В. ПШЕНИЧНИКОВ
ЗА НЕВЕСТОЙ

Ред.: Спасибо за присланную фотографию. Еще и еще раз призываем всех фотолюбителей снимать для истории уникальные сюжеты.

Уважаемая редакция! Меня, как и многих фотолюбителей, волнует вопрос: куда девать отработанный фиксаж. Ведь не секрет, что его тоннами выливают в канализацию фотолюбители. А фиксаж содержит серебро — ценнейший металл. И просто бесхозяйственность так расходовать его.
А. Петреев,
Москва

Ред.: В Москве открыт первый приемный пункт серебросодержащих растворов, в который можно сдать отработанный фиксаж. Его адрес: ул. Люсиновская, 4 (проезд — метро «Добрынинская»). О порядке работы можно узнать по телефону 237-33-72. Посылки и бандероли не принимаются.

ФОТОЮНИОР



ПРЕДСТАВЛЯЕМ ЛАУРЕАТА



ДМИТРИЙ КОТЛОВ, 12 ЛЕТ (ЧЕБОКСАРЫ) НА СЪЕМКАХ

Дмитрий Котлов — член фотостудии «Поиск» клуба юных техников Чебоксар. (Условия съемки: «Смена-символ», пленка 65 ед. ГОСТа, выдержка 1/60 с, диафрагма 5,6.) Третья премия по разделу «Техническое творчество» на Всероссийском конкурсе детской фотографии (1986 г.).

УЧИМСЯ СНИМАТЬ

Подбор бумаги к негативу

Каждому черно-белому негативу соответствует фотобумага определенной контрастности или, как еще говорят, градации. Только при правильном подборе бумаги на снимке можно воспроизвести все тона и детали изображения и получить «сочный» отпечаток.
В заметке «Оцените ваш негатив», опубликованной в «Фотоюниоре» («СФ», 1985, № 11), уже рассказывалось об основных методах такой оценки. Сейчас поговорим о контрасте, который нельзя путать с общей плотностью негатива. Негатив может быть малой плотности, почти прозрачным, но в то же время очень контрастным, если отдельные его детали, даже небольшие по площади, получились нормальной или повышенной плотности. Это случается при съемке контрастного сюжета, при недостаточной экспозиции или при недопроявлении. И, наоборот, при передержке или перепроявлении негатив может получиться слишком плотным, почти непрозрачным, малоконтрастным, вялым.

Контрастом негатива принято называть визуальную разницу между плотностями самых светлых (минимальных) и самых темных (максимальных) участков негатива. Контраст будет тем выше, чем больше эта разница. Минимальные плотности на негативе могут быть совсем прозрачными, если они соответствуют глубоким теням объекта. В свою очередь, максимальные, даже если они передают наиболее яркие детали объекта (например, небо) не должны быть чрезмерно плотными. Высококонтрастное изображение (от почти прозрачного до угольно-черного) не сможет правильно передать практически ни один тип фотобумаги: на отпечатке исчезнут многие детали, которые можно разглядеть на негативе.
У хорошего негатива разница между максимальными и минимальными плотностями (их еще называют почернениями) умеренна и заключает в своем диапазоне множество промежуточных тонов, которые в совокупности и обеспечивают все богатство тонопередачи на отпечатке.
Чтобы лучше представить себе соотношение понятий плотности и контрастности, сравним их с изменениями изображения на экране черно-белого телевизора при вращении ручек «яркость» и «контрастность». Изображение может быть малоконтрастным и при большой яркости, и при малой, в крайних же положениях ручки яркости его можно сделать и высококонтрастным. Телезритель стремится отрегулировать изображение до средней яркости и нормального контраста, когда на экране видны все полутона. Подобная же задача стоит и перед фотографом. Он манипулирует с уже заданным контрастом негатива и степенью контрастности бумаги, а в роли «ручки яркости» выступает выдержка при печати снимка. Практический опыт позволяет научиться распознавать контраст негатива очень быстро, буквально с первого взгляда, с точностью, вполне достаточной для печати.
Правила подбора бумаги к характеру негатива несложные: чем контрастнее черно-белый негатив, тем мягче должна быть фотобумага и, наоборот, чем мягче негатив, тем контрастнее по градации бумага. На практике это выглядит так: если имеется очень контрастный негатив (темные детали изображения почти не проработаны, велик интервал плотностей), для фотопечати используют бумагу мягкой градации; для контрастного негатива (все детали хорошо проработаны) — бумагу полумягкой градации; для нормального негатива (хорошая передача деталей как в светах, так и в тенях) — бумагу нормальной градации; для мягкого негатива (детали различимы, но недостаточен интервал плотностей) — бумагу контрастной градации; для вялого негатива (мал интервал плотностей) — особоконтрастную бумагу. Эти рекомендации носят общий характер. В фотопрактике бывают случаи, когда нужно специально увеличить или получить максимальный контраст изображения, например при печати штриховой репродукции снимка книжного текста. Тогда даже для нормального по контрасту негатива берут контрастную или особоконтрастную фотобумагу.
Характер изображения в какой-то мере зависит от вида поверхности фотобумаги (глянцевая, матовая, структурная). Глянцевый отпечаток всегда выглядит более «сочным» и контрастным по сравнению с этим же снимком, но сделанным на матовой бумаге, которая дает более вялое, блеклое изображение. В портретной фотографии подобное иногда допускается, но для технического снимка не подходит. Иногда приходится для увеличения контраста снимка использовать матовую бумагу более высокой контрастности (например, контрастную вместо нормальной).
Контрастность изображения на бумаге зависит от масштаба увеличения, а также от техники проявления. Ее также снижают матовое стекло на конденсоре увеличителя или матовая лампа. Контрастные проявители иногда могут дать хорошее изображение на более мягких бумагах. Все это необходимо принимать во внимание при практической работе.

А. ШЕКЛЕИН,
кандидат технических наук

«За мир и счастье всех детей планеты»

Эта выставка проходила в Москве, на Центральной станции юных техников, которая и явилась ее организатором совместно с редакцией журнала «Юный техник». Здесь экспонировалось более 200 работ юных фотолюбителей — пятая часть полученных оргкомитетом фотографий.

География их довольно широка: в Москву прислали коллекции 79 детских фотоколлективов станций и клубов юных техников, Домов и Дворцов пионеров, школ.

«За мир и счастье всех детей планеты» — таков девиз и главная идея Всероссийского фотоконкурса, ставшего творческим отчетом, свидетельством активности фотоюниоров. Они продемонстрировали свое мастерство в различных жанрах фотографии. Каждый кадр на выставке — это рассказ юных о том, что им дорого, о своем крае, о друзьях. Взгляд юного фотолюбителя выхватывает смешную жанровую сценку в толпе, не пропускает кульминацию спортивного соревнования, замечает различные состояния природы и человека — видит то, к чему надо приглядеться.

И... редко останавливается на том, что совсем рядом. Наверное, поэтому так мало прислано на выставку фотографий о школе и о техническом творчестве, а ведь большинство участников экспозиции занимаются на станциях и в клубах юных техников! То ли ребятам кажется, что здесь все уже снято, то ли руководители кружков считают «невыставочными» подобные кадры. Думаем, что оставлять без внимания эти темы не стоит. В целом же выставка получилась интересной.

После подведения итогов конкурса определились победители:

по разделу «Техническое творчество школьников» — Саша Мухин (Ленинград), Салават Латыпов (Уфа), Дима Котлов (Чебоксары);

по разделу «Жанр» — Денис Григорьев (Кемерово), Сережа Ткачук (Москва), Саша Деревянко (Уфа);

по разделу «Труд и отдых» — Володя Данилов (Уфа), Саша Шетилов (Нижний Тагил), Роман Золотов (Калининград), Миша Васильев (Энгельс);

по разделу «Спорт» — Толя Скачков (Омск), Рафаэль Якунов (Брежнев), Леня Ситкин (Свердловск), Сережа Городков (Уфа);

по разделу «Портрет» — Миша Журкин (Дзержинск), Игорь Майоров (Чебоксары), Володя Гайдомакин (Кемерово);

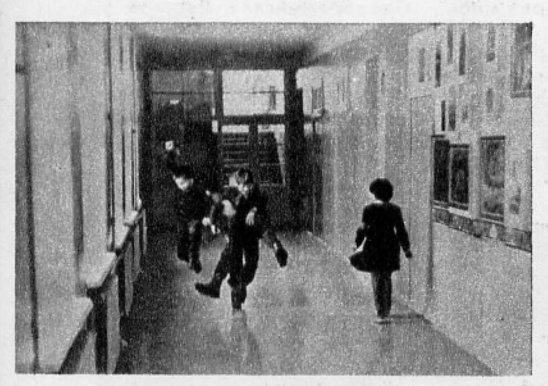
по разделу «Пейзаж» — Павел Дудкин (Омск), Саша Шетилов (Нижний Тагил), Сережа Ижовкин (поселок Славянка, Приморский край).

За лучшие коллекции работ дипломами конкурса награждены детские фотоколлективы областных станций юных техников Омска, Кемерово и Калининграда, детского Дворца культуры Уфы, красногорской фотокиностудии «Зоркий», Московского городского Дворца пионеров и школьников, клуба юного техника треста № 88 Нижнего Тагила.

Все 160 участников фотовыставки награждены грамотами журнала «Юный техник».

Всероссийский конкурс детской фотографии завершен, но он не прощается с юными фотолюбителями. Весной этого года мы вновь пригласим принять участие в нем детские фотоколлективы Российской Федерации.

В. АНТОНОВ,
заведующий лабораторией фотокинотехники Центральной станции юных техников



ВЛАДИМИР ДАНИЛОВ, 16 ЛЕТ
(УФА)
НА ГЛАЗАХ У ДЕЖУРНОЙ



ПАВЕЛ КОЛЕСНИКОВ, 14 ЛЕТ
(КЕМЕРОВО)
ПАНТОМИМА



САЛАВАТ ЛАТЫПОВ, 15 ЛЕТ
(УФА)
МУКИ ТВОРЧЕСТВА



ОКСАНА САДИГ, 13 ЛЕТ
(ЙОШКАР-ОЛА)
В ПОЛЕТ



ЛЕОНИД СИТКИН, 15 ЛЕТ
(СВЕРДЛОВСК)
ГИМНАСТКА



ИГОРЬ МАЙОРОВ, 12 ЛЕТ
(ЧЕБОКСАРЫ)
«ВОВКЕ КУПИЛИ АППАРАТ!»

ДЕНИС ГРИГОРЬЕВ, 16 ЛЕТ
(КЕМЕРОВО)
«ДРУЗЬЯ ЛИ, ВРАГИ ЛИ?»





ВЛАДИМИР ГАЙДОМАКИН, 12 ЛЕТ
(КЕМЕРОВО)
ПАУЗА

Это было недавно, это было давно...



П. БОБРОВ

Фотография на службе у кинематографа — это тоже часть истории нашей страны, нашей культуры. Старейшему фотографу «Мосфильма» Петру Петровичу Боброву далеко за восемьдесят. В его квартире хранится в полном смысле слова клад — стеклянные негативы, пленки, отпечатки, сделанные более чем за 40 лет работы в кино.
За это время Бобров принял участие в создании многих художественных фильмов. Среди них широко известные «Два друга, модель и подруга», «Веселые ребята», «Трактористы», «Хмурое утро», «Сестры», «Пржевальский», «Попрыгунья», «Хлеб и розы», «Хованщина», «Вызываем огонь на себя», «Берегись автомобиля».
О том, как трудился фотохудожник в кино, красноречиво говорят отзывы двух режиссеров. Первый сделан И. Пырьевым в 30-е годы, в пору съемки фильма «Партийный билет»: «Отличное качество работы. Рекламный материал Боброва (альбомы, выставки, фотомонтаж) отличает подлинно художественный вкус». Второй отзыв сделан сравнительно недавно режиссером картины «Молодо-зелено» К. Воиновым: «Работая в тесном контакте с постановщиком, оператором и художником фильма, Петр Петрович сохранил свое особое видение, творческий почерк, умение, организуя композицию, подчинять ее драматургическим задачам снимаемой сцены».
Работа в кино подарила фотографу много интересных встреч с выдающимися кинорежиссерами, операторами, артистами. О них и рассказал П. Бобров нашим корреспондентам.
— Петр Петрович, когда и как вы стали фотографом кино?
— Кажется, это было недавно, а на самом деле — очень давно... 10 мая 1924 года, демобилизовавшись после гражданской войны, я пришел на фабрику Госкино. Была такая в Москве. Трудилось там всего 200 человек. Смешно вспоминать ее примитивную технику — операторы «разъезжали» со своей аппаратурой на телегах, «запряженных» членами киногруппы...
Сначала я как постановщик работал с декорациями. Но уже тогда делал любительские снимки. Вскоре мне повезло. При фабрике открыли курсы для фотографов, где я без отрыва от производства осваивал творческую фотографию. Учителя были славные. Стажировку проходил у знаменитого Ю. Еремина. Он учил нас композиции, работе со светом, давал практические советы по съемке в различных жанрах. Благодарен я и другому выдающемуся фотомастеру С. Иванову-Аллилуеву, одному из первых фотографов кино. Позже мы вместе работали на «Мосфильме» уже как коллеги. Дружили домами.
До сих пор бережно храню удостоверение, выданное мне 4 февраля 1927 года, в котором я «квалифицирован как фотограф (съемка при дневном и искусственном освещении, проявка и печать на бромистых бумагах) и тарифицирован по 9 разряду. Основание: заключение экспертов тт. Ю. Еремина и С. Иванова-Аллилуева». Это удостоверение дорого мне не менее, чем значок «Отличник кинематографии СССР», который я получил через много лет.
Впервые фотографом кино я выступил в картине «Два друга, модель и подруга» (1928 г.). Мои ровесники помнят эту веселую комедию режиссера А. Попова, один из лучших фильмов немого кино.
На «Мосфильме» я работал со дня основания.
В 30-е годы студия переехала с Житной на Потылиху. Здесь, где мы, старожилы, еще застали стада коров, разгуливавших по цветущему лугу, — вырос целый киногород. С этим городом и связана вся моя жизнь.
— Вы работали с выдающимися деятелями советского кино. Как они относились к фотографии, к вашей работе?
— Первыми режиссерами, с которыми я встретился на студии в 30-е годы, были Сергей Эйзенштейн, Сергей Юткевич, Ольга Преображенская. Работал я и с Борисом Барнетом, Ефимом Дзиганом, Михаилом Калатозовым, Иваном Пырьевым, Всеволодом Пудовкиным. Все они высоко ценили фотографию, уважали труд фотографов.



ЭДУАРД ТИССЭ



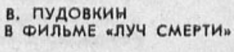


С. ЭЙЗЕНШТЕЙН И Э. ТИССЭ В ПЕРЕРЫВЕ МЕЖДУ СЪЕМКАМИ «БЕЖИНА ЛУГА»

Л. УТЕСОВ, Л. ОРЛОВА, Ф. КУРИХИН В СЦЕНЕ ИЗ «ВЕСЕЛЫХ РЕБЯТ»



Н. ОХЛОПКОВ



В. ПУДОВКИН В ФИЛЬМЕ «ЛУЧ СМЕРТИ»



Григорий Александров назначал даже специальные фотосъемочные дни, когда собирал всю киногруппу только для моей работы. Съемки «Веселых ребят», например, шли на пляже в Старых Гаграх. Отдыхающие ходили сюда как на праздник, пропуская завтраки и обеды, снимались в массовках бесплатно. Здесь звучала музыка Дунаевского, блистала Любовь Орлова. Александров просил меня все это документировать.

Кинорежиссеры давали мне конкретные советы в работе. Не забуду, как преподал мне урок мастерства Иван Пырьев. Однажды я принес ему кадр, на котором актеры М. Ладынина и Б. Андреев, что называется, откровенно позировали. А он его бац — и разорвал: «Это не снимок, а напрасный труд! У нас не ателье». Пришлось отказаться от павильонной манеры, искать более творческий подход к постановочным кадрам.

А Григорий Рошаль так любил снимки, что не возвращал их обратно. Только принесу ему на просмотр пробы, он их в карман — и поминай, как звали. Пришлось пойти на хитрость. Стал носить на утверждение еще мокрые, недосушенные отпечатки...

Добрым словом вспоминаю операторов А. Левицкого, Э. Тиссэ, ныне здравствующего А. Гальперина.

У них я учился изображению объемов, пространства, свето-теневой лепке. Тиссэ был страстным любителем и коллекционером редкой аппаратуры. От него я заразился страстью к технике, стал мастерить различные приспособления, облегчающие труд фотографа. Многое из того, что есть в моей фотолаборатории, — производства «фирмы Боброва».

Добрые, дружеские отношения сложились у меня со многими киноактерами.

Я ведь застал еще Книппер-Чехову. Снимал Жизневу, Вертинского, Утесова, Меркурьева, Яншина, Абрикосова. Много раз фотографировал Охлопкова — и в театре, и дома.

Николай Крючков, с которым мы работали вместе еще у Пырьева на картине «Трактористы», вообще никому не доверял свои фотопробы, кроме меня.

— Многие ваши снимки — достояние истории советского кинематографа. Какова их судьба сегодня?

— Пылиться своему архиву я не даю. Снимки использует музей студии. Они входят в фильмы о выдающихся режиссерах и актерах. В киноленте, посвященной Любови Орловой, в документальном фильме о Всеволоде Пудовкине есть много моих фотографий.

Обидно, что у нас не всегда с пониманием относятся к старым снимкам. Во время одного из ремонтов на студии, например, выбросили ящик с негативами 20-х годов. Но это же часть истории нашего кино! Невосполнимая потеря!..

Я свой архив храню дома. Постоянно привожу его в порядок, печатаю с негативов, до которых раньше не доходили руки. Мечтаю сделать фотовыставку-ретроспекцию о «Мосфильме». Не знаю только, хватит ли сил...

Беседу вели Г. ЕРГАЕВА, Л. КУБЫШКИНА

ФОТО ПЕТРА БОБРОВА



Доработка фотоувеличителя

Об одном из способов повышения яркости изображения в увеличителе «Крокус-колор-систем-69S», оснащенном цветоголовкой «Крокус-GFA-69S», уже рассказывалось в нашем журнале (1985, № 11). Рассмотрим методы устранения в конструкции увеличителя ряда факторов, приводящих к неравномерности и пониженной освещенности кадра по полю.

Диффузный отражатель (здесь и далее см. рис. 1). Неравномерность освещенности экрана фотоувеличителя может быть обусловлена прежде всего низким значением коэффициента отражения и колебаниями его абсолютной величины по площади отражателя **2**.

В случае несовпадения положения светящейся нити лампы **10** с главной фокальной точкой отражателя **9** искажается геометрия первичного пучка и нарушается равномерность освещенности диффузного отражателя **2**. Перемещения же лампы, предусмотренные в конструкции увеличителя, практически не дают результатов. Поэтому необходимо заменить источник света либо переклеить лампу в отражателе. Проверить точность установки лампы в отражателе можно следующим образом. Снизив напряжение питания до 5 В (это допустимо для кратковременного включения, не более чем на 10—15 мин), нужно поместить белый экран на расстоянии 10—15 мм от лампы и проследить за изменением формы светового пятна во время перемещения экрана вдоль оптической оси. По мере смещения экрана световое пятно должно уменьшаться в диаметре с осесимметричным распределением яркости по площади. На расстоянии 30—50 мм от среза отражателя **9** пятно должно иметь минимальный диаметр. Нарушение осесимметричного распределения яркости свидетельствует о смещении нити накаливания относительно оптической оси отражателя. Если каустическое сужение **4** светового пучка слабо выражено, то есть минимальный диаметр пятна наблюдается на расстоянии более 50 мм, лампу нужно выдвинуть из отражателя. (Каустика (от греч. kaustikas — жгучий) — поверхность, огибающая либо схождение лучей после их преломления в линзе, либо отражения от зеркала. Каустическая поверхность — см.: Г. С. Ландсберг. Общий курс физики. Оптика, т. III. — М: ОГИЗ, 1947). При появлении затенения в центре расходящегося светового потока лампу необходимо сместить в глубь отражателя. Удаление лампы из отражателя требует особой осторожности и производится только тогда, когда устранены все другие дефекты. Для вклейки нужно использовать высокотемпературные цементы (Э. Ангерер «Техника физического эксперимента», М: Гос. изд. физ.-мат. литературы, 1962).

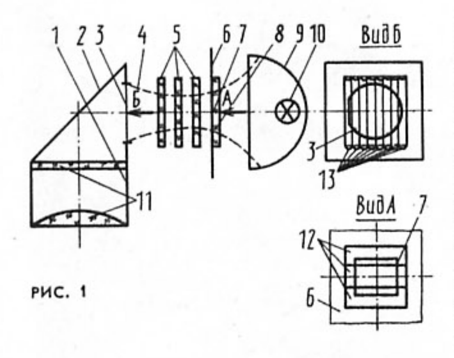


РИС. 1

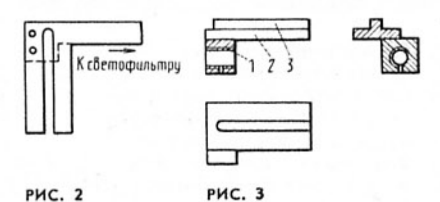


РИС. 2 РИС. 3

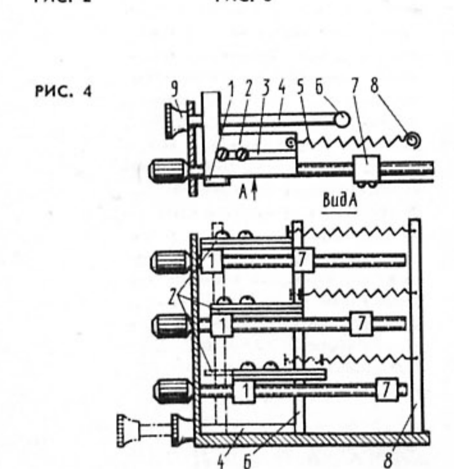


РИС. 4

Рассогласование оптических осей. При смещении оптических осей конденсора и объектива увеличителя, а также при неточном совмещении центра отражателя **2** с оптической осью «конденсор — проекционный объектив» на экране фотоувеличителя наблюдается затемнение с одной стороны кадра. Такое затемнение иногда удается устранить смещением цветоголовки «GFA-69S» в горизонтальной плоскости либо смещением диффузного отражателя, либо перемещением лампы **10**.

Почти во всех случаях ослабить или полностью устранить неравномерность освещенности и цветораспределения удается путем замены отражателя **2** элементом, сочетающим зеркальное отражение с диффузным рассеиванием (зеркало с внутренним отражающим слоем и матированной передней поверхностью). Толщина стекла — не менее 5 мм, размеры аналогичны размерам отражателя **2**. Здесь достаточно установки одного растра **13** в промежутке между светофильтрами **5** и сегментной диафрагмой **3**. Элементы растра ориентированы в вертикальном направлении (вид **Б**, рис. 1). Можно использовать стекло автомобильной фары. Необходимо выбрать участок фары размером 32×32 мм, на котором рифления имеют шаг 1,5—2,5 мм и высоту не менее 1/2 шага. Можно воспользоваться стеклянными стерженьками (штабиками, химическими мешалками и т. п.) или капиллярными трубочками диаметром от 1,5 до 2,5 мм. С помощью надфиля, победитового резца или алмаза на стержне (капилляре) наносится поперечная риска, по которой стержень легко обламывается. Отрезки длиной 35 мм укладывают в ряд на рамочку или оправу из алюминия или алюминиевого сплава, предварительно зачищенную наждачной бумагой, и концы их склеивают силикатным клеем как между собой, так и с рамкой или оправой. Затем рамку с растром закрепляют перед сегментной диафрагмой **3**. Операцию склейки нужно проводить аккуратно, чтобы клей не попал в среднюю часть растра. Готовое изделие следует оберегать от влаги.

Для увеличения яркости изображения светосмесительная шахта **1** снимается вместе с матовыми рассеивающими элементами. В большинстве случаев матовое стекло **8**, перекрывающее диафрагму **7** в непрозрачном экране **6**, можно заменить теплофильтром **12** (вид **А**, рис. 1) такой же толщины с полированными поверхностями. В теплофильтре из-за близости лампы **10** возникают большие термические напряжения, которые могут привести к его разрушению. Поэтому теплофильтр лучше изготовить составным — из двух-трех полосок.

При работе с 35-мм негативами яркость изображения можно увеличить на 30—40%, если поднять малый конденсор на 18—25 мм над посадочным местом. Конденсор нужно разобрать и в его пластмассовый корпус (вдоль широкой стороны к передней и задней стенкам) вплотную вставить до упора две полоски из твердого пластика длиной 126 мм, толщиной 2—2,3 мм и шириной 18—25 мм. Затем конденсор установить совместно с пластмассовыми оправами. Для крепления необходимо изготовить новые зажимы.

Затенение центральной части кадра или периферийных участков. Для устранения такой неравномерности освещения необходимо соответственно поднять или опустить источник света. После удаления шахты **1** и матовых рассеивающих элементов **11** источником света, излучение которого направляется на конденсор, является диффузный отражатель **2.** Его центральную часть необходимо совместить с фокальной плоскостью конденсора, то есть опустить до уровня, на котором располагался нижний матовый рассеивающий элемент **11.** Для этого отсоединяют цветоголовку. Между конденсором и цветоголовкой устанавливают технологический короб из картона и постепенной подрезкой его высоты добиваются наилучшей освещенности экрана при различных масштабах увеличения. По окончательному размеру технологического короба изготавливается новая вставка (для фотоувеличителя «Крокус-колор-систем-69S» высота вставки ≈45 мм).

Полезно несколько изменить кронштейны, на которых закреплены светофильтры, форму ведущих гаек, а также дополнить конструкцию пружинами и ручкой со штоком и упором. Все это повышает комфортность работы, позволяя оперативно выводить светофильтры из светового пучка для просмотра кадра и наводки на резкость. Основание кронштейна, которое закрепляется на ведущей гайке перемещения светофильтра, можно удлинить и на этой части сделать продольную прорезь (рис. 2). Пунктиром показана существующая форма детали.

Ведущая гайка **1** (рис. 3) в резьбовой части остается без изменения, но на ее верхней части фрезеруется стол — посадочное место **2** для кронштейна с направляющим зубом **3**, который

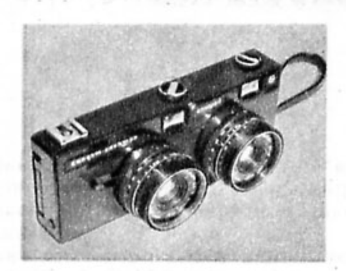
входит в паз — прорезь кронштейна. Длина стола должна быть такой, чтобы в крайнем положении, когда светофильтр выведен из светового пучка, оставался зазор 0,1—0,2 мм между столом и ведущей гайкой **7** (рис. 4) указателя шкалы плотностей.

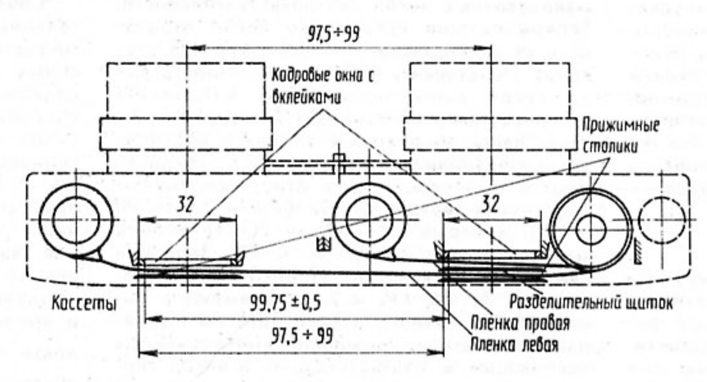
Кронштейн **2** (рис. 4) устанавливается на столе так, чтобы его продольная прорезь паза совмещалась с зубом **3** стола и фиксировалась от вертикального перемещения накладной планкой, головками винтов или другими способами. В горизонтальном направлении кронштейн удерживается пружиной **5**. При смещении гайки **1** (вид по стрелке **А**) происходит смещение кронштейна **2**, ведущего за собой светофильтр. Чтобы вывести светофильтры из светового пучка, достаточно ручкой **9** оттянуть шток **4**, при перемещении которого связанный с ним упор **6** отожмет кронштейны **2**. Последние, перемещаясь по столам ведущих гаек **1**, выведут светофильтры. На рис. 4 это положение показано пунктиром. При отпускании ручки **9** кронштейны **2**, а вместе с ними упор **6** и шток **4** под действием пружин **5** переместятся вправо, фильтры займут исходное положение. Ручка оперативного вывода светофильтров вынесена на левую сторону вблизи основания осветителя «GFA» (см. вид **А**). Шток **4** подтягивается дополнительной пружиной (на рис. 4 не показана) вправо, чтобы ручка **9** постоянно оставалась прижатой к корпусу осветителя. Кроме того, введен фиксатор выдвинутого положения штока **4**. Пружины **5** замкнуты на дополнительной стойке **8**, закрепленной на основании, и возвращают светофильтры в исходное состояние после оперативного их вывода из светового пучка, а также устраняют люфт прямого и обратного хода ведущей гайки перемещения светофильтров.

Несколько практических советов. Приступая к доработке, не закрывайте путь возврата к первоначальному варианту. Лучше изготовить новую деталь, чем случайно испортить готовую. Некоторые фотолюбители заменяют лампу мощностью 75 Вт на лампу 200 Вт. Настоятельно не рекомендую производить подобную замену без введения принудительного охлаждения, поскольку нарушение теплового режима может привести к преждевременному выходу из строя субтрактивных светофильтров.

Э. БЕРЗИНГ,
310204, Харьков,
пр. Победы, 68 «А», кв. 45

Автоматический стереофотоаппарат





Наиболее подходящей основой для изготовления стереофотоаппарата является относительно дешевый фотоаппарат с центральным затвором «Силуэт-электро». Пластмассовые корпуса камер нужно склеить встык, вторую кассету и второй механизм обратной перемотки разместить между кадровыми окнами. Толстые стенки корпуса позволяют несколько увеличить правый приемный отсек и разместить в нем две пленки, смотанные вместе.

Мы выбрали межцентровое расстояние кадровых окон 99,75 мм при базисе 98,6 мм и фокусном расстоянии объективов 40 мм и остановились на камере «Силуэт-электро», оснащенной достаточно совершенной системой экспозиционной автоматики. Размер кадра — нестандартный — 24×32 мм (под стандартные рамки 23×29 мм) при кадровом шаге 33,25 мм (7 перфорационных шагов). Габариты — 224×80×70 мм, масса — 660 г.

Корпус. Удаляется приемный отсек корпуса левого аппарата и отсек питания правого корпуса. Полученные полукорпусы склеиваются встык так, чтобы расстояние между центрами гнезд объективов, а также между одноименными кромками кадровых окон составило 97,5—99 мм. При склейке следует обеспечить совпадение плоскостей кадровых окон обоих полукорпусов, а также их нижних плоскостей. По боковым сторонам обоих кадровых окон вклеиваются щитки из обрезков материала корпуса. Размер кадрового окна должен быть около 32 мм, а расстояние между одноименными кромками обоих окон — 99,75 мм. Против правого кадрового окна устанавливается откидной щиток, изготовленный из жесткого черного материала толщиной 0,1 мм. Обе поверхности щитка тщательно полируются. При зарядке аппарата этот щиток разделяет две пленки. Для того чтобы разместить в приемном отсеке две намотанные друг на друга пленки, отсек расширяют за счет толщины стенок на 2,5 мм.

В системе синхронизации затворов применяется известный принцип: из левого затвора удаляется механизм управления; исполнительный механизм левого затвора соединяется системой рычагов с исполнительным механизмом правого затвора.

Таким образом, левый затвор становится ведомым по отношению к правому, а экспозиционная автоматика — общей.

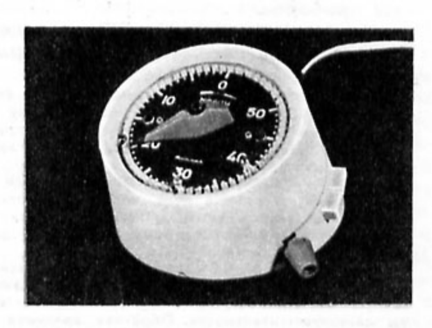
Механизм транспортирования пленки и взвода затвора. Механизм предлагаемого аппарата должен протягивать 7 перфораций за один взвод затвора при работе на двух пленках и 14 перфораций — на одной пленке. Изменение шага протяжки с 8 перфораций на 7 достигается заменой штатной транспортирующей звездочки $Z=16$ на $Z=14$. Для протяжки 14 перфораций требуется, чтобы звездочка делала на один взвод затвора полный оборот. Для этого один из двух штифтов-поводков на шестерне, ведущей транспортирующую звездочку, удаляется. Тогда за первую половину поворота шестерни вместе со звездочкой происходит взвод затвора и протяжка пленки на 7 перфораций. Так как один из двух штифтов-поводков удален, стопорения механизма не происходит. За вторую половину оборота шестерни со звездочкой протягивается еще 7 перфораций и происходит стопорение на второй штифт-поводок.

Для протяжки 7 перфораций достаточно, чтобы вторая половина оборота шестерни проходила вхолостую не только для механизма взвода затвора, но и для транспортирующей звездочки. Это достигается разъединением звездочки с шестерней с помощью кнопки обратной перемотки. Винт в торце механизма отключения транспортирования пленки заменяется торцевым кулачком, а под нижней крышкой аппарата устанавливается сдвижной пружинный упор. При работе на одной пленке упор устанавливается над механизмом отключения. Кулачок, вращаясь вместе с механизмом отключения, периодически подходит под упор и, утапливаясь, разъединяет транспортирующую звездочку с шестерней. Спустя половину оборота механизм освобождается от пружинного упора и занимает исходное положение.

Обратная перемотка двух пленок производится нажатием кнопки отключения и одновременного вращения двух головок. Схема зарядки двух пленок показана на рисунке.

В. ЗАХАРОВ,
И. МОГИЛЕВСКИЙ

Модернизация лабораторных часов «Янтарь»



Чтобы «запрограммировать» режим обработки фотопленки на часах «Янтарь» (см. фото), я произвел их доработку. К часам добавлена несложная контактная схема звуковой сигнализации, по периметру циферблата через необходимый интервал установлены резьбовые штифты (М3×10). После каждого замыкания штифта раздается звуковой сигнал продолжительностью 5—7 с, а на нулевом делении — звонок. Внизу у часов расположены две кнопки: одной включается электросхема, другой — подсветка часов. Схема питается от электросети, печатная плата круглой формы располагается внизу корпуса.

А. КУЗНЕЦОВ,
654011, Новокузнецк
Кемеровской обл.,
ул. Ермака, 10, кв. 6

Геннадий Терегулов Светочувствительность пленок по новому ГОСТу

Не только начинающие фотолюбители, но и опытные фотографы часто впадают в растерянность при виде различных числовых значений светочувствительности (ГОСТ, ASA, DIN, ISO) на упаковке фотопленки, калькуляторе экспонометра или импульсном фотоосветителе. Эта растерянность увеличивается также и оттого, что на некоторых недорогих изделиях фототехники нанесена грубая шкала чисел (например, через 1 ступень), а маркировка фотопленок идет через 1/2 или 1/3 ступени. Что же вводить в экспонометрическое устройство фотокамеры? Попробуем разобраться в этом вопросе.

С января 1987 года вступил в силу новый ГОСТ 10691-84 на методы общесенситометрических испытаний черно-белых фотоматериалов на прозрачной подложке, который является основополагающим для промышленности, выпускающей фотоматериалы. Изменены числа светочувствительности, наносимые на упаковку фотоматериалов и шкалы изделий фототехники. Новые числа светочувствительности ГОСТа теперь полностью соответствуют рекомендациям международной организации по стандартизации ISO, и их можно называть ГОСТ-ИСО. Этот переход вызван общетехническим стремлением к единообразию в получении сопоставимых результатов при испытаниях фотоматериалов, в экспонометрических расчетах при разработках новой фотоаппаратуры и контрольно-измерительных приборов.

Напомним читателям «СФ» определения некоторых сенситометрических терминов, принятых в фотографии.

Число светочувствительности — общая светочувствительность фотоматериала к непрерывному излучению в видимой части спектра, полученная при рекомендуемой степени проявленности и округленная в заданной мере.

Критерий светочувствительности — заданный фотографический эффект в виде оптической плотности, занимающей определенное положение на характеристической кривой, по которому определяют значение светочувствительности.

Критериальная экспозиция — экспозиция, вследствие воздействия которой на фотоматериал получают оптическую плотность почернения, являющуюся критерием светочувствительности. Обратная величина критериальной экспозиции есть мера светочувствительности: чем меньше критериальная экспозиция для получения той же плотности, тем больше светочувствительность фотоматериала.

Степень проявленности оценивается коэффициентом контрастности или средним градиентом характеристической кривой.

Поле допуска критериальной экспозиции указывает зону отклонения от номинального значения критериальной экспозиции, в пределах которого фотоматериал получает округленное число светочувствительности. Ширина поля допуска (или интервал абсолютных значений логарифмов критериальных экспозиций) принята равной 0,1 логарифмической единицы (или 1/3 экспозиционной ступени). При этом отклонение от номинального расчетного значения составляет ±1/6 ступени.

Новый ГОСТ сохранил неизменными сенситометрические критерии оценки общей светочувствительности: по местоположению критериальной точки на характеристической кривой по степени проявленности, по ширине поля допуска на пределы абсолютных значений критериальных экспозиций для округленного числа светочувствительности, а также сохранил формулу для вычисления светочувствительности.

Что же изменилось конкретно?

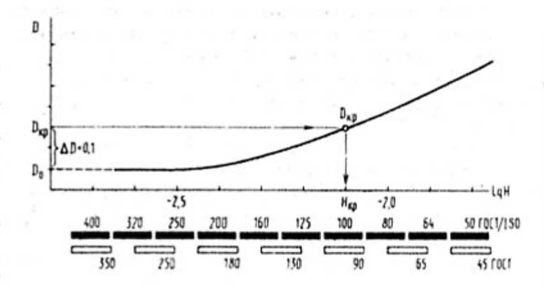
1. Изменились численные значения округленных чисел светочувствительности. Теперь нормализованное округленное число светочувствительности приходится на середину поля допуска абсолютных значений логарифмов критериальных экспозиций. По старому ГОСТу оно приходилось на край поля допуска.

2. Изменилась дискретность ряда нормализованных чисел светочувствительности. Теперь каждое следующее число отличается от предыдущего в 1,26 раза (1/3 ступени). По старому ГОСТу дискретность ряда чисел была эквивалентна изменению светочувствительности на 1/2 ступени.

3. Часть абсолютных значений критериальных экспозиций старого ГОСТа сохранилась и в новом. К ним относятся, например, числа светочувствительности 22, 45, 90 и 180, которые по новому ГОСТу теперь маркируют как 25, 50, 100 и 200. Значения светочувствительности старого ряда (например, 32, 65, 130 и 250) не имеют в новом ГОСТе точного эквивалента по пределам абсолютных значений критериальных экспозиций, а соответственно и чисел светочувствительности.

4. Новая шкала чисел светочувствительности стала «плотнее». Между двумя числами ряда, различающимися между собой по абсолютной величине в 2 раза (1 экспозиционная ступень), по новому ГОСТу предусмотрено 2 числа вместо одного в старом ряде чисел. Это устранило «провалы» шириной в 1/6 ступени в шкале экспозиций между нормализованными полями критериальных экспозиций. Таким образом была ликвидирована возможность получения ненормализованного значения числа светочувствительности в производственных или лабораторных испытаниях.

Для пояснения последних двух положений рассмотрим эскиз сенситометрического бланка с изображенным на нем начальным участком характеристической кривой (см. рисунок). $D_{кр}$ — критериальная оптическая плотность, являющаяся критерием светочувствительности. Нормаль, опущенная из этой точки, в точке пересечения с осью экспозиций указывает абсолютное значение логарифма критериальной экспозиции $H_{кр}$. На стандартном сенситометрическом бланке есть дополнительная шкала чисел светочувствительности, которая упрощает нахождение округленного числа светочувствительности.



На рисунке шкала чисел светочувствительности графически видоизменена и представлена двумя рядами параллельных отрезков, показывающих соотношение полей допусков критериальных экспозиций по новому и старому ГОСТам. Длина каждого отрезка соответствует полю допуска на критериальную экспозицию. Около каждого отрезка указано округленное значение числа светочувствительности. Верхний ряд соответствует новому ГОСТу, нижний — старому. Просветы показывают «провал». В новом ГОСТе этот «провал» уменьшен в 5 раз. Верхний ряд отрезков плотнее нижнего.

Способы выражения чисел светочувствительности. В настоящее время общую светочувствительность выражают арифметическими или логарифмическими числами, абсолютные величины которых зависят от способа исчисления. В основе арифметического числа лежит обратная величина критериальной экспозиции в люкс-секундах (лк·с), в основе логарифмического числа — преобразованное значение обратной величины десятичного логарифма критериальной экспозиции. По логарифму критериальной экспозиции можно вычислить абсолютную величину экспозиции в лк·с, а затем и арифметическое число светочувствительности по формуле: $S = \frac{0,8}{H_{кр}}$. Числу светочувствительности 100 ед. ГОСТа соответствует критериальная экспозиция 0,008 лк·с.

Арифметическая шкала чисел применяется в СССР (числа ГОСТа), Великобритании (числа BS), США (числа ASA), ПНР (числа PN), Франции и Японии (числа ISO/ASA). **Изменение светочувствительности на 1 ступень выражается изменением арифметического числа светочувствительности в 2 раза.**

Логарифмическая шкала чисел светочувствительности принята в ГДР и ФРГ (числа DIN), ЧССР (градусы ČSN). Внешне логарифмические числа распознаются по наличию символа «градус» или аббревиатуры DIN. **Изменение светочувствительности на 1 ступень выражается изменением логарифмического числа на 3 единицы.** Для вычисления логарифмического числа светочувствительности используют две формулы, дающие один ответ:

$$S^{\circ}_{ISO} = 1 + 10\lg\frac{0,8}{H_{кр}}; \qquad S_{DIN} = 10\lg\frac{1}{H_{кр}}.$$

Если внимательно проанализировать шкалу логарифмов критериальных экспозиций на рисунке, то можно не вычислять логарифмические числа светочувствительности, а просто считать их по шкале экспозиций, не принимая во внимание знак «минус» и запятую. Например, число «—2,1 лог. ед.» соответствует 21°ISO или 21DIN. Числа ISO обычно обозначают двумя числами через дробь, например 100/21°ISO. Общая тенденция, наметившаяся в последние годы в маркировке чисел светочувствительности на упаковках фотопленок и изделиях фототехники, сводится к маркировке только чисел ISO.

В таблице 1 даны точные соотношения между числами светочувствительности по старому и новому ГОСТам, а также по стандартам других зарубежных стран. В скобках даны старые числа ГОСТа, не имеющие точного эквивалента ни в одной системе чисел светочувствительности *.

В переходный период в обращении бу-

* Примечание. В настоящее время решается вопрос о разногласии между рекомендациями ISO и ряда национальных стандартов в части маркировки округленных значений чисел 63 и 64ASA. Новый ГОСТ в соответствии с рекомендациями ISO устанавливает число 63. Однако изготовители фотоматериалов и фототехники во всем мире предпочитают указывать 64/19°ISO, а не 63/19°ISO. Поэтому в таблице 1 сохранено число 64.

Таблица 1

Числа светочувствительности			
Старый ГОСТ	Новый ГОСТ/ISO, ASA	ISO/ISO°	DIN
1,4	1,6	1,6/3°	3
(2)	2	2/4°	4
	2,5	2,5/5°	5
2,8	3	3/6°	6
(4)	4	4/7°	7
	5	5/8°	8
5,5	6	6/9°	9
(8)	8	8/10°	10
	10	10/11°	11
11	12	12/12°	12
(16)	16	16/13°	13
	20	20/14°	14
22	25	25/15°	15
(32)	32	32/16°	16
	40	40/17°	17
45	50	50/18°	18
(65)	64	64/19°	19
	80	80/20°	20
90	100	100/21°	21
(130)	125	125/22°	22
	160	160/23°	23
180	200	200/24°	24
(250)	250	250/25°	25
	320	320/26°	26
350	400	400/27°	27
(500)	500	500/28°	28
	640	640/29°	29
700	800	800/30°	30
(1000)	1000	1000/31°	31
	1250	1250/32°	32
1400	1600	1600/33°	33
(2000)	2000	2000/34°	34
	2500	2500/35°	35
2800	3200	3200/36°	36
(4000)	4000	4000/37°	37
	5000	5000/38°	38
5600	6400	6400/39°	39

дут находиться изделия фототехники и фотопленки с новой и старой маркировками чисел светочувствительности.

Ситуация, когда числа светочувствительности фотопленки и шкалы экспонометров полностью совпадают по дискретности и маркировке, не вызывает проблем. Они возникают в случае отсутствия в шкале экспонометрического устройства числа светочувствительности, указанного на упаковке используемой фотопленки. Соотношения между различными по дискретности шкалами экспонометрических устройств (ЭУ) и числами светочувствительности используемых фотоматериалов указаны в таблицах 2, 3 и 4, которые построены следующим образом. В левой части показаны возможные варианты маркировок шкал экспонометрических устройств фотокамер или фотоэкспонометров отечественного и зарубежного производства, а в правой — варианты маркировок отечественных и зарубежных фотопленок. В таблицах построчно дано согласование стыкуемых и нестыкуемых пар чисел светочувствительности систем «ЭУ — фотопленка» для новых и старых арифметических чисел светочувствительности.

Таблица 2 предназначена для фотокамер с дискретностью ввода в ЭУ чисел светочувствительности через 1 экспозиционную ступень. При этом можно также использовать фотопленки, имеющие светочувствительность, отличную от маркированной на калькуляторе ЭУ. Например, при установке

Таблица 2

Маркировка шкалы ЭУ		Числа светочувствительности реальных фотопленок	
в числах ГОСТ/ISO, ASA, ISO	в числах ГОСТ (старые)	ГОСТ/ISO, ASA, ISO	Старый ГОСТ
25	22	20—25—32	22—32
50	45	40—50—64	45—65
100	90	80—100—125	90—130
200	180	160—200—250	180—250
400	350	320—400—500	350—500
800	700	640—800—1000	700—1000
—	16	16—20—25	16—22
—	32	32—40—50	32—45
—	65	64—80—100	65—90
—	130	125—160—200	130—180
—	250	250—320—400	250—350

в ЭУ индекса против числа 100 ГОСТ/ISO (или 90 ГОСТ) можно снимать на фотопленках, имеющих маркированные числа светочувствительности 80, 100 и 125 ГОСТ/ISO или 90 и 130 ГОСТ. При этом фотопленки 100 ГОСТ/ISO/ASA и 90 ГОСТ будут экспонированы в номинале. Фотопленки со светочувствительностью 80 и 125 ГОСТ/ISO/ASA будут экспонированы с формальной погрешностью ±1/3 экспозиционной ступени, а фотопленка 130 ГОСТ — с погрешностью +1/2 ступени. Если ЭУ фотокамеры имеет маркировку чисел через 1 ступень по старому стандарту (например, 32, 65 и 130), то при установке в ЭУ индекса против числа 65 ГОСТ можно снимать на фотопленках, имеющих маркированные числа светочувствительности 65 и 90 по старому ГОСТу или 64, 80 и 100 ГОСТ/ISO/ASA. При этом фотопленка 65 ГОСТ будет экспонирована в номинале, а остальные фотопленки 64 и 80 ГОСТ/ISO/ASA с формальной погрешностью ±1/6 ступени, а фотопленки 100 ГОСТ/ISO/ASA (90 ГОСТ) с погрешностью +1/2 ступени. В обоих вариантах наибольшая формальная погрешность экспонирования +1/2 экспозиционной ступени получается для нестыкуемых пар «ЭУ-фотопленка», содержащих числа 16, 32, 65, 130 и 250 по старому ГОСТу и числа основного ряда 22, 45, 90, 180 и 350 ГОСТ, или 25, 50, 100, 200 и 400 ГОСТ/ISO.

Таблица 3 предназначена для фотокамер и экспонометрических устройств, имеющих механизм ввода чисел светочувствительности с дискретностью 1/2 ступени. Промежуточные (относительно основного ряда) значения чисел (например, 32—40, 64—80, 125—160 ГОСТ/ISO) вводятся в ЭУ с погрешностью ±1/6 экспозиционной ступени. Без погрешности вводятся все числа основного ряда ГОСТ/ISO, включающие число 100 и все числа по старому ГОСТу, имевшие дискретность 1/2 ступени.

Таблица 3

Маркировка шкалы ЭУ		Числа светочувствительности реальных фотопленок	
в числах ГОСТ/ISO, ASA, ISO	в числах ГОСТ (старые)	ГОСТ/ISO, ASA, ISO	Старый ГОСТ
12	11	12	11
●	16	16—20	16
25	22	25	22
●	32	32—40	32
50	45	50	45
●	65	64—80	65
100	90	100	90
●	130	125—160	130
200	180	200	180
●	250	250—320	250
400	350	400	350
●	500	500—640	500
800	700	800	700
●	1000	1000—1250	1000
1600	1400	1600	1400

Таблица 4 предназначена для фотокамер и ЭУ, имеющих механизм ввода чисел светочувствительности с дискретностью 1/3 ступени. Дискретность ввода чисел в ЭУ и дискретность ряда чисел светочувствительности фотопленок по новому стандарту полностью совместимы. На шкалах ЭУ могут отсутствовать оцифровки промежуточных значений, если они заменены точками или черточками для получения легко читаемой шкалы. Нестыкуемой парой в системе «ЭУ-фотопленка» остались старые фотопленки, имеющие промежуточные числа светочувствительности 32, 65, 130 и 250 ед. ГОСТа по старому ГОСТу. Однако эта «нестыковка» по погрешности ввода составляет +1/6 ступени, если эти числа светочувствительности вводить в ЭУ, руководствуясь табл. 4. Здесь

Таблица 4

Маркировка шкалы ЭУ в числах ГОСТ/ISO, ASA, ISO	Числа светочувствительности реальных фотопленок	
	ГОСТ/ISO, ASA, ISO	Старый ГОСТ
12	12	11
● 16	16	16
● 20	20	
25	25	22
● 32	32	32
● 40	40	
50	50	45
● 64	64	65
● 80	80	
100	100	90
● 125	125	130
● 160	160	
200	200	180
● 250	250	250
● 320	320	
400	400	350
● 500	500	500
● 640	640	
800	800	700
● 1000	1000	1000
● 1250	1250	
1600	1600	1400

необходимо дать еще одно разъяснение, касающееся маркировки зарубежных чисел DIN и ASA на упаковках отечественных фотопленок с промежуточными числами светочувствительности 32, 65, 130 и 250 ед. ГОСТа по старому ГОСТу. Указанные на них числа DIN и ASA завышены относительно номинала на 1/6 ступени. Так, для фотопленки 65 ГОСТа указаны числа 20DIN и 80ASA. Для практики недодержка на 1/6 ступени не имеет никакого значения. Однако в связи с тем, что фотопленки по старому ГОСТу выпускались до 1987 года, то спустя год их целесообразнее экспонировать с некоторой передержкой, чем с недодержкой. Поэтому в табл. 4 соотношение промежуточных чисел по старому стандарту показано со смещением на 1/6 ступени в сторону передержки в сравнении с основной табл. 1.

Формальная наибольшая погрешность экспонирования +1/2 ступени вполне допустима даже при экспонировании цветных обращаемых фотопленок, если она не усугубляется в значительной мере погрешностями работы экспонометрического устройства и прочими исполнительными механизмами фотокамеры. Так как ряд погрешностей компенсирует друг друга, то суммарная погрешность экспонирования остается в приемлемом допуске. В противном случае необходимо вносить соответствующую корректировку по результатам анализа изображения после первой съемки.

В заключение укажем, что в 1983 году фирма «Кодак» объявила об автоматическом вводе числа светочувствительности 35-мм фотопленок, заряженных в специальные кассеты DX. Кассета DX по форме совпадает со стандартной кассетой типа 135, но отличается наличием специальных токопроводящих площадок (см. «СФ», 1986, № 7). Кассета DX может использоваться во всех фотокамерах без считывающего устройства. При этом лишь нужно не забывать вручную вводить в ЭУ число светочувствительности, указанное на кассете в единицах ISO, пользуясь табл. 1—4. За рубежом кассеты DX появились на год раньше, чем фотокамеры для них.

Сергей Костромин **Фотомонтаж, способ аппликации**

Способ аппликации позволяет производить и визуально контролировать наложение или совмещение нескольких фотоотпечатков на одну общую плоскость или фотографический материал. Представим, что известно содержание фотомонтажа. Для создания комбинированной композиции отберем необходимую пару фотографий. Один отпечаток будет служить общей фотографической основой с изображением второго плана. На него в определенном месте приклеим вырезанное изображение объекта первого плана. Объединенное изображение обеих фотографий и есть фотомонтаж. С него делается репродукционная копия и в таком виде экспонируется.

При всей технологической простоте аппликационного способа фотомонтажа нелегко составить художественную композицию. Зарождение, обдумывание и формирование замыслов — процесс длительный. Эстетика уделяет большое внимание познанию механизмов художественного творчества, анализу объективных закономерностей возникновения замысла произведения искусства и его материального воплощения. Не так много исследований посвящено фотографическому творчеству и тем более фотомонтажному, но общие выводы, верные для изобразительных видов искусств, применимы и в нашем случае.

Определение замысла фотомонтажных композиций является по-настоящему творческим процессом. Он увлекателен, своеобразен, а результат его порой труднопредсказуем.

Видимо, это нормальный ход осуществления замысла. Он обогащается реальным содержанием привлекаемого фотографического материала и, изменяясь, постоянно развивается.

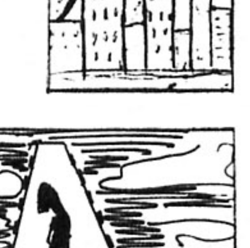
Для поиска содержания и композиционного решения фотомонтажа можно использовать любые формы творческой деятельности, в том числе и эскизные рисунки, которые позволяют в общем виде фиксировать тематические и изобразительные подходы к реализации замысла. Однако даже самое хорошее решение — не более чем игра воображения, если перевод эскиза в фотомонтаж не обеспечен конкретными фотографическими изображениями. Поэтому очередной этап — привязка фотографического материала к задуманной композиции. Первый и основной источник фотосюжетов — авторский архив. Второй — специальная фотосъемка, проводимая в соответствии с определенным замыслом фотомонтажа. Третий источник — заимствованные оригиналы и их фотокопии.

Для анализа способа аппликационного фотомонтажа показательна работа «Город», сделанная мной в 1979 году. Замысел композиции возник на основе фотографических впечатлений от нового микрорайона Орехово-Борисово. Съемочная площадка находилась буквально в двух шагах от дома. Вместе с

ФОТО 1



ФОТО 2



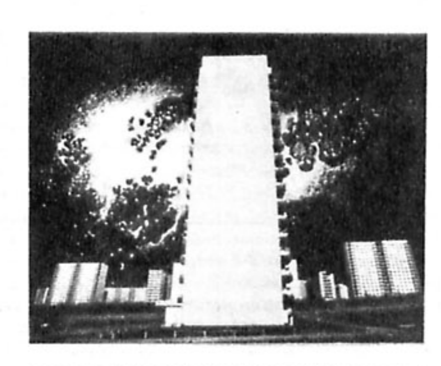




ФОТО 3

ФОТО 4



ФОТО 5

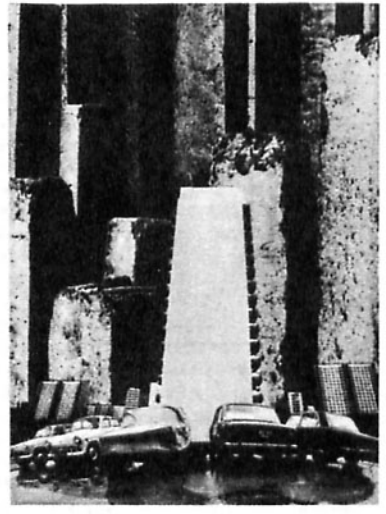


ФОТО 6



ФОТО 7

ФОТО 8

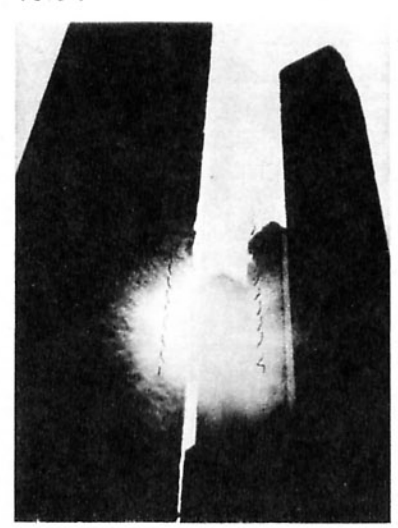


ФОТО 9

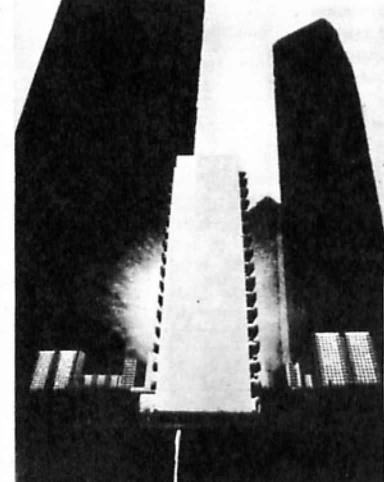


ФОТО 10



Продолжение. Начало см. «СФ», 1986, № 8, 9.

развернутыми во времени фотографическими циклами стали появляться и эскизные наброски вымышленных композиций. Часть из них показана на фоторепродукциях этих эскизов (фото 1, 2). Параллельно с натурной съемкой по городской теме я вел лабораторный поиск фотографических имитаций для фантастических сюжетов. Это и послужило в какой-то степени первоначальным толчком для возникновения целой серии комбинированных фотографий. Достаточное накопление материала по обоим направлениям позволило перейти к непосредственной работе над фотомонтажами. Для этого из массы фотографий, руководствуясь эскизными разработками, было выбрано несколько десятков характерных сюжетов. Из отпечатков первого плана, не заботясь о сохранении мелких деталей, я выделил необходимые участки кадров, которые накладывались на фотографии с изображениями второго плана. После получения таким способом фотомонтажных сборок, с каждого подходящего варианта производилось фоторепродуцирование.

С учетом замысла к новым изображениям добавлялся дополнительный материал и процесс монтажа повторялся. В итоге определилась группа фотомонтажных композиций, которые по содержанию и изобразительному решению более других отвечали целевым установкам. Монтажи (фото 3 и 4) позволили определить комбинированный первый план: группу домов и автомобилей. Затем начался поиск наиболее подходящего второго плана. Монтаж фото 5 представился слишком нереалистичным и уводящим в сторону от основной городской темы. Монтаж фото 6 оказался ближе к основной идее, но изобразительное несоответствие ракурсов съемки и разнородность фактуры планов вынудили продолжить работу. Вариант фото 7 представился наиболее удачным. Процесс реализации замысла подошел к завершающему этапу — тщательному исполнению всех операций для изготовления окончательного выставочного отпечатка. Поскольку композиция фотомонтажа определилась, стало возможным установить точные размеры отпечатков — фотокомпонент. Если их вырезать по необходимому контуру, наложить внахлест, приклеить к общей основе и в таком виде экспонировать, то технические требования к исходным отпечаткам те же, что и к выставочной фотографии. Но, как правило, собранная композиция в аппликационном способе фотомонтажа является промежуточным звеном на пути к получению окончательной репродукционной копии. Фотоотпечатки для монтажа должны быть малоконтрастными. Проработка светов и теней — по возможности максимальная, так же как и резкость всего изображения. Если все это своевременно выполнить, то будет создан «резерв визуального качества» изображения фотомонтажа, который компенсирует неизбежные потери при репродуцировании и фотопечати. Для изготовления компонент можно использовать любые фотобумаги, отвечающие техническим задачам фотомонтажа, за исключением тисненых и бархатных.

В тех случаях когда предусмотрен графический фотомонтаж, основная техническая задача при фотопечати — сохранение тонких линий объектов. Здесь удобнее использовать контрастные фотобумаги и применять контратипирование негативов с использованием ФДП-метода. Обычно для аппликационного фотомонтажа требуются фотоотпечатки с заданной шкалой тонов, масштабом и резкостью изображений. Общий размер монтажа определяется, исходя из требований к точности совмещения изображений, а также возможностью получения и последующего воспроизведения компоненты с самыми мелкими объектами и ограничивается максимальным увеличением одного или нескольких отпечатков дальнего плана. Фотомонтажи с крупными и простыми контурами, особенно для фотографики, можно выполнять в формате 18×24 см, а сложные могут иметь размер по длинной стороне более 1 м.

Сборка фотомонтажа ведется на картоне толщиной 1—5 мм с несколько большими, чем у основного отпечатка размерами. Если поверхность картона структурная или темная, то на него наклеивается лист белой бумаги. На подготовленный картон-планшет приклеивается основной отпечаток дальнего плана (фото 8) размером 30×40 см. Для этого поверхности планшета и бумажной основы фотоотпечатка покрываются тонким слоем резинового клея марки «Б», разбавленного чистым бензином. После просушки, когда клей потеряет блеск, лист фотобумаги укладывается на планшет одним из углов, а затем всей оставшейся плоскостью. Фотоотпечаток через слой чистой бумаги нужно разгладить от центра к краям. Остатки клея на планшете и эмульсии отпечатка следует удалить.

Подготовка фотокомпоненты заключается в предварительной, а затем в точной обрезке контура необходимого изображения. Сложные линии вырезают ножницами, а прямые — лучше скальпелем или лезвием бритвы. Для того чтобы при репродуцировании фотомонтажной сборки границы компонент не образовывали резких теней, их края утоньшают. Для этого нужно на стекле разместить лист фотобумаги подложкой вверх и на расстоянии 5—15 мм от края под острым углом осторожно подрезать скальпелем до появления эмульсионного слоя. Эта операция требует навыка, иначе можно срезать полезную часть изображения. Если подрезка на пробных фотобумагах не удается, следует попытаться надорвать подложку тонкими слоями. После подготовки фотокомпоненту нужно разместить на основном отпечатке с предварительно нанесенными тонкими контурными линиями для облегчения контроля при склеивании (фото 8). Разметка производится в тех местах, которые будут закрыты верхним отпечатком. Чтобы клей не отслаивался, эмульсионную поверхность основного отпечатка обезжиривают бензиновым тампоном. Затем основной отпечаток в местах наложения покрывают клеем, которому дается время на просушку. На подложку фотокомпоненты наносится клей, и она без просушки размещается на основном отпечатке. Некоторое время лист фотокомпоненты можно перемещать до полного совпадения границ изображений (фото 9). Склейка через слой бумаги разравнивается с одновременным контролем на сдвиг. После 5—10-минутной выдержки остатки клея осторожно, чтобы не повредить изображения, удаляют. Если края фотокомпоненты не приклеились к эмульсионному слою основы, эти места освобождают от резинового клея, обезжиривают бензином, затем ацетоном и производят склейку прозрачным клеем типа «АГО». Подобным способом приклеивают оставшуюся фотокомпоненту (фото 10). Так как клей между компонентами находится в жидком состоянии, в светлых местах изображения могут образоваться темные пятна. Они исчезнут после 1—2 часов сушки при комнатной температуре.

Еще на стадии замысла необходимо оценить возможность выделения тонких элементов контура. Границы изображений фотокомпонент следует проводить по естественным четким линиям объектов, как бы «пряча» следы работы. После окончательной сушки, подклеивания кромок на изображении сборки заделывают царапины, точки и другие дефекты с помощью ретуши. Затем производится репродуцирование («СФ», 1983, № 9) и окончательная выставочная фотопечать («СФ», 1985, № 2). Если линии стыковки изображений все-таки получились грубыми, то делается повторная ретушь позитива, новая репродукция и фотопечать. Однако надо стремиться к минимальному количеству переносов, иначе трудно сохранить фактуру изображений и нормальный контраст. При фотопечати окончательного репродукционного варианта фотомонтажа используются необходимые приемы позитивной печати для выравнивания структуры и зернистости фотокомпонент, применяются местные или общие засветки, химическое ослабление отпечатков и т. д. На фото 10 видно, как работает прием маскирования позитива при фотопечати. Непрозрачная маска накладывалась на лист фотобумаги, и производилась засветка фона светом фотоувеличителя по способу получения равноплотного серого поля («СФ», 1985, № 4).

(Продолжение следует)

ФОТОТЕХНИКА

Мини-советы

● Восстановить черно-белую фотобумагу, имеющую небольшую равномерную засветку, позволяет предварительная ее обработка в течение 2 мин при 18°C в растворе следующего состава: 2,5 г бихромата калия, 5 мл серной кислоты, 1,2 г бромида калия на 1 л воды. Затем фотобумагу в течение 20 мин нужно промыть в проточной воде и высушить. В результате такой обработки чувствительность фотобумаги уменьшается на 25—50%.

● Если на черно-белой негативной пленке после проявления появилась заметная ретикуляция, то ее можно уменьшить, погрузив пленку на 3 мин в раствор метилового спирта и воды в соотношении 4 : 1. Спирт сожмет желатину и сделает ретикуляцию менее заметной.

Н. БЕЛЯЕВА

Отвечаем читателям

● Меня и моих друзей заинтересовала техника исполнения снимка «Юность», помещенного на обложке «СФ», 1984, № 12. Расскажите, пожалуйста, о ней.
А. Белецкий,
Донецкая обл.

На просьбу читателей отвечает член правления фотоклуба «Караганда» **Павел Кунин:**

— Исходный кадр, послуживший основой будущего снимка, был сделан на пленке «Фото-65» фотоаппаратом «Практика L» с объективом «Гелиос-44». Съемка производилась при искусственном освещении. За фигурой сидящей девушки был расположен темный фон. Для получения эффекта контражура позади снимаемой установили лампу мощностью 1000 Вт. Девушка опустила голову, а затем резко вскинула ее вверх. Съемка велась с выдержкой 1/60 с. Негатив обрабатывался в проявителе Д-76.



С исходного негатива на пленке ФТ-41 был напечатан с передержкой позитив размером 6×9 см. Проявитель для его обработки состоял из двух растворов. Первый: метол — 2 г, сульфит натрия безводный — 20 г, гидрохинон — 20 г, калий бромистый — 20 г, вода до 1 л. Второй: сода кальцинированная — 40 г, вода до 1 л. Рабочий раствор был составлен в пропорции: на две части воды — одна часть первого раствора и две части второго. Пленка проявлялась 3—4 мин в неподвижном состоянии, затем фиксировалась, промывалась и сушилась.

С полученного позитива, имеющего хорошую проработку в светах и тенях, контактным способом был получен дубль-негатив. Но на нем были заметны следы полутонов. Чтобы избавиться от них, пришлось еще раз прибегнуть к контратипированию. С полученного нового негатива (третьего) был сделан отпечаток размером 30×40 см. Белой гуашью на темном фоне на нем были «рассыпаны» звезды.

На заключительном этапе работы, пересняв отпечаток на пленку ФТ-31 в масштабе 1 : 1, я получил негатив, с которого контактным способом и был напечатан окончательный вариант снимка.

● Какое влияние оказывают пузыри в линзах объектива на качество изображения?
В. Жуков, Ю. Зюзин,
Троицк Московской обл.

На этот вопрос читателей отвечает старший научный сотрудник ГОИ имени С. И. Вавилова, кандидат технических наук **Р. Красковский.**

Пузырек в линзе объектива, заметный невооруженным глазом, производит на начинающего фотолюбителя неприятное впечатление и воспринимается как явный «дефект» линзы. Однако влияние пузырьков и дефектов чистоты поверхностей на качество снимков сводится к минимуму благодаря строгому их нормированию. Нормируют скопление дефектов (кучное расположение царапин и точек не допускается в пределах рабочего отверстия линзы), расположение дефектов по зонам рабочего отверстия, допустимое число и размеры точек на поверхностях линз. Пузырьки в линзах нормируются по наибольшему допустимому диаметру пузырька и по допустимому числу пузырьков. Установлены нормы на ширину и длину допустимых царапин и на их общее количество.

В фотографическом объективе плоскость изображения (плоскость пленки) расположена на сравнительно большом расстоянии от последней линзы. Благодаря этому появление более или менее четких изображений пузырей на снимке исключается. Тем не менее наличие пузырьков и дефектов чистоты поверхностей, безусловно, приводит к некоторому рассеянию света, проходящего через объектив и формирующего изображение. Рассмотрим, в какой мере это рассеяние может снизить контраст изображения и разрешающую способность. Общая площадь поперечного сечения пузырей и дефектов чистоты оптических поверхностей не превышает 5% общей площади рабочего отверстия. Величина 5% принимается для удобства расчета, на самом же деле общая площадь дефектов, как правило, много меньше. Указанные дефекты либо рассеивают свет, либо поглощают его. Световой поток, формирующий изображение, при этом уменьшится на 5%. Такое уменьшение светового потока равносильно соответствующему уменьшению светосилы объектива, но из-за этого качество снимков не ухудшается. Оно может ухудшиться только в том случае, если часть рассеянного света, попадая в кадровое окно фотоаппарата, создает вредный фон и тем самым снижает контраст. Но в кадровое окно попадает не весь рассеянный свет (5%): часть его поглощается внутренними деталями фотоаппарата, часть — оправами линз и корпусом объектива, а часть — просто выходит из объектива обратно. Для объективов с полем зрения 45—50° в кадровое окно попадает только 5—10% от всего рассеянного света. Таким образом, от всего светового потока, входящего в объектив, только 0,25—0,5% света может превратиться во вредный фон.

Оценим величину снижения контраста для конкретного случая изображения границы свет — тень. Пусть эта граница делит кадр ровно на две части. Когда нет рассеянного света, то светлая половина кадра имеет освещенность E_{max}, а темная половина — $E_{min}=0$. При рассеянии света на пузырьках и дефектах поверхностей произойдет уменьшение E_{max} на 5%, так как полезный световой поток экранируется дефектами; к темному и светлому полям добавится вредный фон, составляющий 0,5% от E_{max}. Следовательно, светлое поле будет иметь освещенность 0,955 E_{max}, а темное — 0,005 E_{min}. При этом контраст, вычисляемый по формуле: $K=(E_{max}-E_{min})\cdot(E_{max}+E_{min})$, составит 99% вместо 100%. Как видно, наличие пузырьков в линзах объектива и дефектов чистоты поверхностей не может понизить контраст больше чем на 1%; снижение разрешающей способности будет также около 1%.

Причиной появления пузырьков в линзах является их наличие в заготовках стекла, из которых изготовлены линзы. Разные марки стекол, необходимые для изготовления объектива, отличаются по химическому составу и физическим свойствам. В процессе варки химические компоненты плавятся, образуя нужную марку стекла. При этом некоторые компоненты выделяют пузырьки газа, которые и попадают сначала в заготовки стекла, а потом в линзы. Разные марки стекол могут быть сварены только в соответствии с присущим им классом пузырности. Класс пузырности характеризуется числом пузырей на 1 кг стекла, причем во внимание принимаются пузырьки диаметром от 0,03 мм и более. Например, по классу В допускается не более 100 пузырей на 1 кг стекла, по классу Г — 300, по классу Д — 1000. Величина наибольшего допустимого пузыря устанавливается категорией пузырности. Например, 5-я категория допускает наибольший диаметр пузыря 0,5 мм, а 6-я категория — 0,7 мм. Обычно в производстве объективов используется стекло 5-й и 6-й категорий по пузырности. От пузырей, конечно, можно избавиться путем отбраковки линз в процессе сборки объективов, но это заметно увеличивает стоимость объектива.

Таким образом, пузырьки в линзах, а также наличие небольших царапин (рисок), точек, шерстинок не оказывают существенного влияния на качество получаемого изображения, контраст и разрешающую способность объектива. Поэтому такой «видимый дефект» не всегда является существенным, влияющим на качество снимков.

Редакция получила ответ

Фотолюбитель **Г. Леонов** из Южно-Сахалинска в своем письме в редакцию рассказал о плохом качестве фотоаппарата «Алмаз-103» производства Ленинградского оптико-механического объединения (ЛОМО) и спрашивал, борются ли работники предприятия за повышение качества выпускаемой продукции. На наш запрос заместитель начальника ЦКБ объединения **В. Вяльбут** сообщил следующее.

В целях повышения надежности и долговечности фотоаппаратов «Алмаз-103» на предприятии были проведены исследования и испытания серийных фотоаппаратов. Это позволило выявить детали и сборочные узлы, обладающие недостаточной надежностью, определить схемно-конструкторские недоработки, выяснить степень влияния технологии изготовления и сборки на надежность фотоаппаратов. Большая часть обнаруженных недостатков вызвана отступлениями от технологического процесса и необходимостью конструкторской доработки некоторых узлов.

Принят ряд конкретных мер, которые должны обеспечить повышение надежности и стабильности работы затвора и упрощение его настройки, уменьшение усилия взвода затвора, повышение точности рабочего отрезка фотоаппарата, упрощение процесса сборки, повышение коррозионной стойкости. Намечено обеспечить строгий контроль за соблюдением технологического процесса изготовления деталей и сборочных операций. В настоящее время проводится переаттестация оснащения.

Владимир Вяткин **Никарагуа. Детство тревог и надежд**



В. ВЯТКИН

Тишину родильного отделения нарушил крик новорожденного, оповестивший о появлении еще одной жизни на Земле. Через несколько минут я смог увидеть, как мать нежно прижимает к себе младенца, согревая его теплом своего тела. Я стоял рядом, но она меня не замечала, занятая сосредоточенным рассматриванием своего малыша. Она была переполнена радостью и наслаждением. Вероятно, в такие минуты все женщины в мире одинаково счастливы, подумалось мне.

Но в следующее мгновение случилось нечто совершенно неожиданное — гримаса страха исказила красивое лицо женщины, одной рукой она прижимала к себе ребенка, а другой закрывала полные слез глаза. Лицо было обращено вверх, к потолку. О чем плакала эта молодая никарагуанская мать, что вдруг так встревожило, напугало ее? Что увиделось ей?

В июле 1986 года сандинистская газета «Баррикада» опубликовала документ, потрясающий своей обвинительной силой. Сухой язык цифр рассказывал, какую неимоверно дорогую цену уже заплатил никарагуанский народ за свое право на свободу и независимость, отстаивая их в навязанной ему Белым домом необъявленной войне: в ходе ее погибло 31 290 человек. В это число входят и те, кто отстаивал завоевания революции, и те, кого использовали в своих грязных целях контрреволюционеры. Война эта унесла жизни 879 детей в возрасте младше 12 лет! Не об этом ли вспомнила молодая мать в свой счастливый час?

То был первый мой рабочий день командировки в Никарагуа, начавшийся в столичном родильном доме, а вечером того же дня в программе новостей сандинистского телевидения я увидел похороны 23-летнего фоторепортера газеты «Баррикада» Розендо Гарсиа, павшего от рук «контрас» при выполнении задания своей редакции. Это был уже не первый журналист, убитый врагами революции.

Впереди похоронной процессии бежали мальчишки. Когда начался траурный митинг, телеоператор несколько раз крупным планом показал детские лица: тревога и волнение совсем маленьких, решимость и мужество тех, что постарше.

День за днем я вел фотографическую хронику текущих событий в Никарагуа — снимал в городах и селах, на заводах и фабриках, в воинских частях и в университетах, в госпиталях и в национальном хореографическом училище. Несколько дней вместе с моим коллегой и товарищем Александром Маховым поработали на Рио Коко — пограничной с Гондурасом реке у Антлантического побережья Никарагуа. Жили мы в шалашах индейцев мискитос. В период прекращения огня нам удалось даже проникнуть в лагерь «контрас», находившийся в селении Юлу.

Несколько раз мне представлялась возможность снимать президента республики Даниэля Ортегу во время его еженедельных встреч с трудящимися.

И всюду, куда бы я ни попадал, не упускал из поля зрения детей. Моя симпатия и особая фотографическая любовь к ним определились с первого же дня. Снимая их, я не жалел пленки, старался стать как можно менее заметным, чтобы не нарушать естественности создававшихся вокруг меня жизненных ситуаций. Нелегко было привыкать к тому, что боевое оружие у детей органично уживается со скромными игрушками. Автомат, мачете и букварь стали для меня своеобразными символами молодой, борющейся республики, а подросток с оружием в руках — олицетворением тревожного и сурового детства.

Хочется верить, что детство тревог и волнений сменится для никарагуанских детей в недалеком будущем миром радости и счастья.

НИКАРАГУА. ХРОНИКА РЕВОЛЮЦИИ (ИЗ РЕПОРТАЖА)

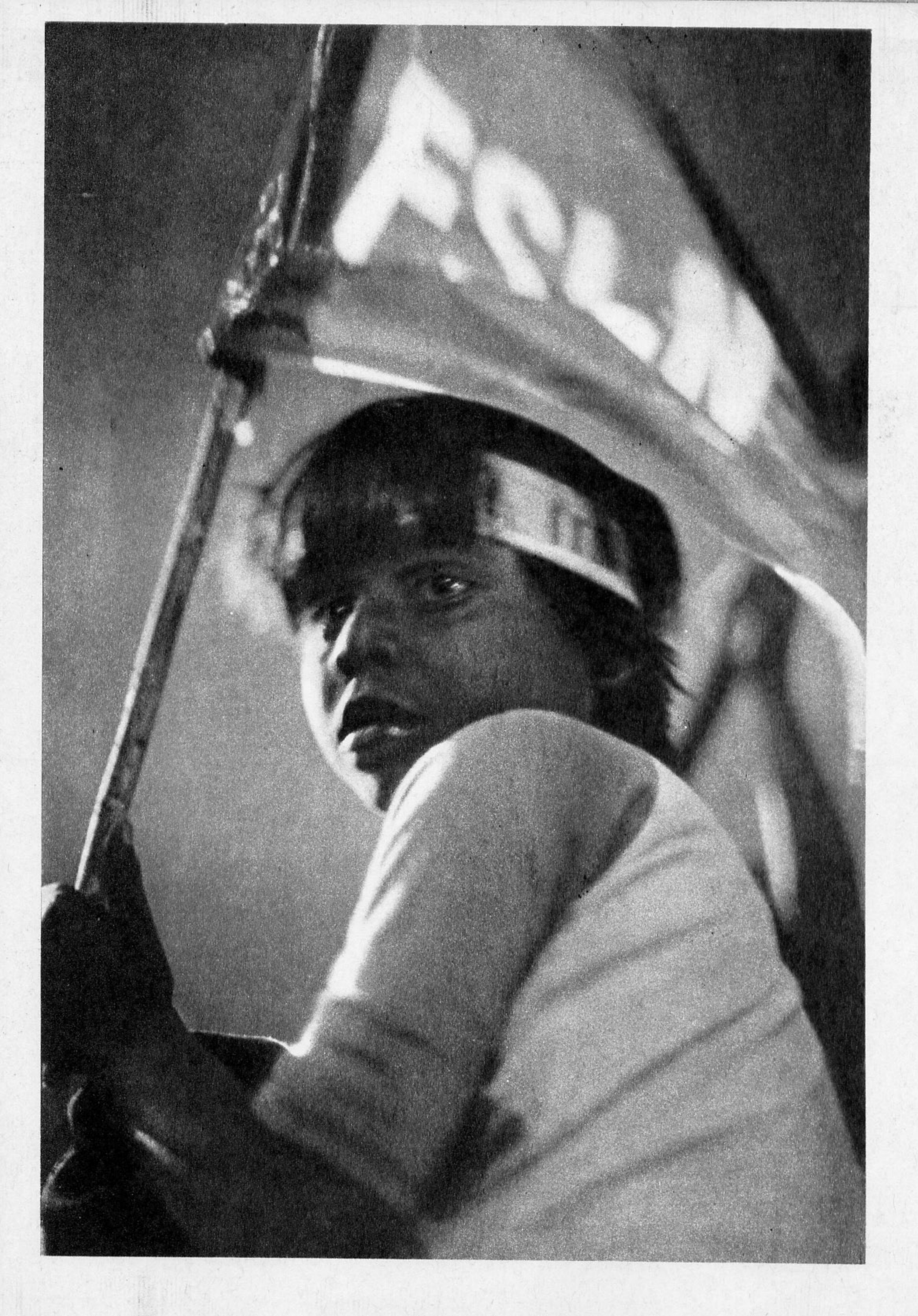
ФОТО ВЛАДИМИРА ВЯТКИНА

ФОТО **ВЛАДИМИРА ВЯТКИНА**



ФОТО **ВЛАДИМИРА ВЯТКИНА**

НИКАРАГУА. ХРОНИКА РЕВОЛЮЦИИ (ИЗ РЕПОРТАЖА)





Цена 70 коп.
Индекс 70869